This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

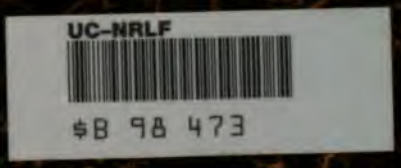
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

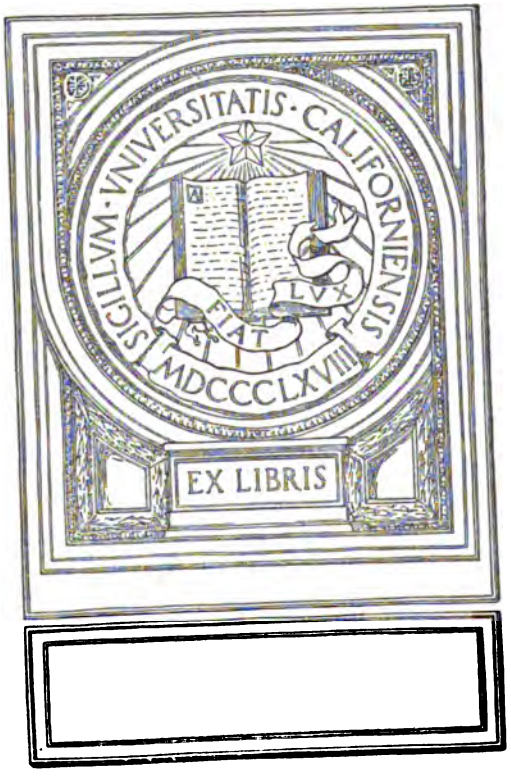
PT
1444
R4D7



YE 00299

Bremer.
1. 6. 95.

·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·OTTO·BREMER·



Programm

des

Fürstlich Hedwigschen Gymnasiums zu Neustettin,

womit zu der

öffentlichen Prüfung

am

26. und 27. März

ehrerbietigst einladet

Dr. H. Lehmann,
Director.

UNIV. OF CALIFORNIA

Inhalt:

1. Ueber das Redentiner Osterspiel. Vom Oberlehrer Drosihn.
2. Schulnachrichten. Vom Director.

Neustettin, 1866.
Gedruckt bei F. E. Keilich.

PT1441
R4D7

BREMER

UNIV OF
CALIFORNIA

Vorwort.

Die Misterien des Mittelalters haben überhaupt eine dreifache Bedeutung: eine kirchen- und culturhistorische, eine literarhistorische und eine sprachliche; eine kirchen- und culturhistorische; denn sie wirkten in einer Zeit, wo die Bibel im ganzen ein versiegeltes Buch war, als eine lebendige **biblia pauperum** und vermittelten dem Volke die Kenntnis der Heilsthaten Gottes. Andrerseits dienen sie als getreue Spiegelbilder der Culturzustände ehemaliger Zeit. Die literarhistorische Bedeutung anlangend, so entwickelten sie sich in Deutschland weder zum historischen Drama, wie in England, noch zum Lust- und Gesellschaftsspiel, wie in Frankreich, noch zur Oper und Pantomime, wie in Italien; aber doch wenigstens selbständige Schauspiele bildeten sich im 15. und 16. Jh. unter ihrem Einfluß, aus denen unter andern Verhältnissen ein wahrhaft nationales Drama hätte hervorgehen können. Und außerdem grünte ein Zweig an dem sonst verdorrten Baume fort und erblühte zu einer Kunstgattung, in der deutsche Meister wie Bach, Händel, Mendelssohn Werke geschaffen haben, die dauern werden, so lange deutsche Art und Kunst Geltung haben wird, zum Oratorium, einer dramatisch-geistlichen Musik, die sich nur dadurch vom Drama unterscheidet, daß dies für das Auge, jenes für das Ohr bestimmt ist. Als Sprachdenkmäler haben überhaupt alle deutschen Misterien eine Bedeutung. Auf eine ganz besondere Beachtung darf aber das zu Redentym (Redentin) bei Wismar im Jahre 1464 aufgeführte niederdeutsche Spiel Anspruch machen, weil es nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft das einzige vollständig erhaltene Osterspiel ist, und somit als einziger Repräsentant dieses Zweiges der nd. Volkspoesie dasteht und bezeugt, daß er auch in Nieder-Deutschland Eingang gefunden und auf die Bildung der niederdeutschen Sprache und der seit dem 15. Jahrhundert entstehenden Literatur einflußreich gewirkt hat.[1]) Diese Beachtung ist dem Spiele auch bereits seit der ersten Herausgabe durch Mone (im II. Bande der Schauspiele des Mittelalters) zu Theil geworden, namentlich durch eine zweite Ausgabe, welche **L. Ettmüller** unter dem Titel **„dat spil fan der upstandinge“** 1851 (**Quedlinburg und Leipzig, Basse**) hat ausgehen lassen.

Der erste Herausgeber gieng bei der Herausgabe von der Voraussetzung aus, daß das Spiel „nicht in Mecklenburg entstanden, sondern dahin verpflanzt worden sei.“ Das sucht er nachzuweisen durch die eigenthümlichen nicht Mecklenburgischen Sprachformen und Reime, aus denen er auf niederrheinisches Original schließt, „das zum Theil übersetzt, zum Theil überarbeitet wurde.“ (S. 7.) Ueber die metrische Form äußert sich Mone ebenda: „das Versmaß des Schauspieles ist sehr ungeregelt, sowohl

[1]) Sonst sind bis jetzt nur Bruchstücke von nd. Osterspielen bekannt geworden. Solche finden sich nachweislich in nd. Gebets- und Erbauungsbüchern, z. B. in dem „spegel der samiticheit“ gedruckt 1507 in Sedez, wahrscheinlich zu Braunschweig, einer Sammlung von Betrachtungen. Meist sind die Vv. in Prosa aufgelöst; „aber das alte Osterspiel läßt sich darin nicht verkennen. Das Gespräch in der Vorhölle zwischen Christus und den Seelen der Altväter zeigt es ganz deutlich und die erhaltenen Vv. bestätigen es.“ (Mone II. S. 115 fg.) Von sonstigen Spielen ist von Julius Zacher in Haupts Ztschr. II. S. 302. aus einer Handschrift des ehemaligen Slavantenklosters bei Mastricht ein Osterspiel herausgegeben; (1500 Vv. der Schluß fehlt); doch scheint noch nicht recht entschieden zu sein, ob es mittelniederländisch, (so Zacher, Jonckbloet in seiner Gesch. der mnl. Dichtkunst 3,519—528 u. Regel in Hpts. Ztschr.) oder deutsch (so Hoffmann u. Fallersleben, Horae Belg. I. S. 126 Anm.) sei. Abgesehn von diesem ist ein nd. geistliches Schauspiel durch Arnold Immessen bekannt geworden, in dem die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zur Himmelsfahrt Mariae dargestellt ist. (Ich kenne es nur durch ein Citat).

M93246

die jüngere Handschrift, als auch die Bearbeitung aus einem ältern Texte mögen davon die Schuld tragen." Aus diesem doppelten Grunde hielt Mone es für gerathen, von einer „Wiederherstellung" des Stückes abzusehn.

Eine solche Wiederherstellung des „ursprünglichen nur durch den Abschreiber corrumpirten Stückes" hat **L. Ettmüller** versucht. Er sieht die Hs. für „eine ziemlich nachlässige Abschrift" des Autographons an und setzt die nicht niederdeutschen Reime und Wortformen auf Rechnung des Abschreibers, „der kein niederdeutscher war." Das Autographon war in reinem nd. verfaßt. Das Metrum anlangend, so rührt die Regellosigkeit desselben vom Abschreiber her, „der Dichter verstand sich ganz gut auf den Versbau." „Der Abschreiber hat hier einzelne Wörter weggelassen, dort eingeschaltet, ja ganze Verse hat er eingeschmuggelt." Als directer Beweis für die Richtigkeit der Voraussetzungen wird namentlich die Localisirung des ganzen Spieles geltend gemacht. (S. VIII.)

Welche von den beiden Ansichten nun auch die richtige sein mag, das muß als unbestritten gelten, daß auch durch die neueste Ausgabe weder die Textcritik noch die Erklärung des Spieles zu einem Abschluß gekommen ist. Auch die nachfolgende Arbeit wird Andern noch zu thun übrig lassen, zumal ihr das **„nonum prematur in annum"** nicht zu Gute kommen kann. Sie will nur einen Beitrag liefern zur Lösung der Cardinalfrage, um die es sich wesentlich handelt, ob nemlich das Spiel Original, oder nur eine Bearbeitung eines vorliegenden Spieles sei. Da jedoch der Begriff Original ein fließender ist, so bedarf die Frage einer weitern Präcisirung. Der nd. **Reineke vos** hat des originellen nicht wenig und ist lange für ein Original gehalten worden, und doch ist er nur theils Uebersetzung theils Bearbeitung des altvlämischen **Reinaert**, wie dieser in der Brüsseler Hs. des 15. Jhs. enthalten ist. Dagegen ist die Götheschе Iphigenie, wiewohl ihr die Euripideische zu Grunde liegt, durch und durch Original. So die höfischen Epen der mittelalterlichen Dichter, **Wolfram, Hartmann, Gotfried von Strassburg**, so die Dramen des Calderon, wiewohl jene theilweise auf französischen Gedichten, die letztern zum Theil auf mittelalterlichen Misterien beruhen. Und zwar sind sie deshalb originelle Dichtungen, weil diese Dichter den Stoff vollständig durchdrungen und zum Träger individueller Ideen gemacht haben, weil sie ihren Dichtungen den Stempel ihrer eigensten Individualität aufgeprägt haben. Es läßt sich demnach die Frage auch so formuliren, ob das Redentiner Spiel in den Bereich der Volks- oder Kunstpoesie gehöre. Die Entscheidung dieser allgemeinen Frage wird sich als Resultat einer Betrachtung des Entwickelungsprocesses der mittelalterlichen Osterspiele ergeben. Eine Prüfung einiger Stellen des Textes mit Rücksicht auf die Aenderungen Ettmüllers wird als inductorischer Beweis ergänzend dieser Darstellung nachfolgen und soll zugleich einen Beitrag liefern zur Textcritik und Texterklärung.

Das Material zum ersten Theil der Arbeit boten mir dar namentlich zwei Werke:

1) Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgez. und erklärt von **F. J. Mone.**
   I. Karlsruhe 1846. (Macklot.)
   II. Mannheim 1851. (Bensheimer.) Neue Ausg.
2) Altdeutsche Schauspiele Hsg. von **F. J. Mone** Quedlinburg und Leipzig 1841, (Basse.)

I. Die lateiniſchen Oſterſpiele.

Der gemeinſame Keim der geiſtlichen Dramen, aus dem ſie naturgemäß erwachſen ſind, iſt die kirchliche Liturgie, mit der in dem mittelalterlichen Gottesdienſte die chriſtlichen Feſte der Geburt, Paſſion, Auferſtehung, Himmelfahrt des Herrn begangen wurden. „Dieſer hatte in ſeiner mannigfachen Ausbildung ſelbſt nach und nach einen der dramatiſchen Handlung und Wechſelrede ſich annähernden Character angenommen und ward mit ſeiner die Geſchichten des Heils vergegenwärtigenden Anſchaulichkeit für das Volk zum Schauſpiel.“ Darauf weiſt auch der in Frankreich geltende Name dieſer geiſtlichen Dramen, **misterium, alfr. mistere**, oder mit irriger und irreführender Schreibung „**mysterium**“ hin, der nichts weiter als „Gottesdienſt,“ Darſtellung der **ministri ecclesiae**, bedeutet und erſt ſpäter fälſchlich als *μυστήριον*, als etwas die Geheimniſſe des Glaubens veranſchaulichendes gedeutet ward.[1]) Die kirchliche Liturgie des Mittelalters enthält die beiden Elemente, durch deren Verſchmelzung überhaupt immer und überall das Drama entſtanden iſt, ein epiſches, die Feſtgeſchichte, und ein lyriſches, das die innern Zuſtände der feiernden Gemeine ausſpricht, die Empfindungen der Gemeine, wie ſie den großen Heilsthaten Gottes gegenüber laut werden, das Gemeindebewußtſein, in Pſalmen und Hymnen ſich äußernd. Jenes, das epiſche, ward in Form des Dialogs von einzelnen Perſonen recitativiſch vorgetragen (**dicere**), dieß eigentlich geſungen (**cantare**).[2]) Es trat ein drittes dazu, wodurch die äußern Begebenheiten, die in ihrem cauſalen Zuſammenhange vorgeführt wurden, ſich zu dramatiſcher Handlung geſtalteten, ein mimiſches Element. Dieſe drei Elemente als gemeinſame Grundbeſtandtheile aller Dramen finden ſich ſchon früh in den kirchlichen Oſtergebräuchen des Mittelalters beiſammen. Die älteſte Beſchreibung der Oſterfeier, die **Mone I.,7** anführt, iſt aus **Gerbert veteris liturgiae Allemanicae monumenta II.,237** entnommen.[3]) Hier tritt uns folgende Handlung entgegen. Drei Prieſter, die drei Frauen Maria Mag-

[1]) **W. Wackernagel, Literaturg. S. 300. Goedecke. deutſche Dichtung S. 969. Grueneisen „Geiſtliche Dramen“ in Herzogs Realencyclop IV.**

[2]) **Mone I., S. 5, 13 und ſonſt vielfach. In den deutſch-lat. Spielen wird der lat. Text geſungen, der deutſche geſagt, daher die Weiſungen cantet—et legat cantet—et dicat.**

[3]) **Duo sacerdotes se cappis induunt, sumentes duo thuribula, et humeraria in capita ponent, intrantes chorum paulatim euntes versus sepulchrum, voce mediocri cantantes: quis revolvet nobis lapidem, quos diaconus, qui debet esse retro sepulchrum, interroget psallendo: quem quaeritis, deinde illi: Jesum Nazarenum, quibus diacones respondet: non est hic. Mox incensent sepulchrum et dicente diacono: ite nunciate vertent se ad chorum, remanentes super gradum et cantent: surrexit dominus de sepulchro usque in finem. Finita antiphona domnus abbas incipiat: te deum laudamus in medio ante altare, moxque campanae sonentur in angularibus.**

dalena, Maria Jacobi und Salome darstellend, gehen in der Frühe des Ostermorgens zum Grabe Christi, das allen sichtbar in der Nähe eines Altares in der Kirche sich befindet. Im Gehen singen sie: wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür? (Marc. 16,3). Ein Diaconus, die Person des Engels darstellend, fragt: wen suchet ihr? jene: Jesum von Nazareth. Der Engel: er ist nicht hier. (Matth. 28,6). Jene beräuchern das Grab, wenden sich zurück zur Gemeine und verkündigen das Osterevangelium, indem sie die Antiphone[4]): surrexit dominus de sepulchro bis zu Ende singen: (aus Matth. 28,7).[5]

Das mimische Element ist sehr spärlich. Es beschränkt sich darauf, daß die Personen hingehn zum Grabe, dort räuchern und von demselben zurückkehren. Die biblischen Worte werden gesungen, nicht gesprochen. Auf den Gesang führte bei der Größe vieler Kirchen die Nothwendigkeit größerer Vernehmlichkeit. Das gesungene Wort wird weiter gehört als das gesprochene. Die darstellenden Personen sind Priester, mit Mänteln angethan und die Schultertücher (humeraria)[6]) über den Kopf geschlagen, also in Frauentracht.[7])

Das lyrische Element kommt zur Geltung in dem hymnus triumphalis: Te deum laudamus, den der Klosterabt anhebt und in den die ganze Gemeinde einstimmt, während zugleich ein Glockenspiel einfällt.

Dieser Osterbrauch findet sich in der Reichenauer Pergamenthandschrift zu Karlsruhe aus dem 12. Jh. bildlich dargestellt.[8]) Dort sieht man im Vordergrunde die scenische Nachbildung des Grabes; ein Engel sitzt auf dem Rande desselben mit erhobnem Finger, zu drei Priestern gewandt, die in Frauenkleidung und mit Rauchfässern versehen vor ihm am Rande des Grabes stehn.

So ward es in der Mitte des 12. Jhs., wahrscheinlich schon hie und da im 11. Jh. mit der Osterfeier in den Klöstern Süd-Deutschlands gehalten.

In der Mitte des 13. Jhs. erscheint die Handlung der Osterfeier in der Stiftskirche zu Zürich schon etwas erweitert.[9]) Zu den drei Frauen und den Engeln kommen als handelnde Personen

---

[4]) „Antiphonen sind ursprünglich Wechselgesänge, die, wie in der Vesper die Psalmen, versweis von abwechselnden Chören gesungen wurden, dann aber sind es auch die einleitenden Gesänge zum Gottesdienst, die gewöhnlich aus einzelnen Bibelversen bestehen. Mone I., 6. Anm.

[5]) Nach dem Ev. (Matth. 28,8) giengen die Frauen in das Grab und nachdem sie sich durch Augenschein überzeugt, daß die Stätte leer sei, giengen sie wieder heraus. Die Beräucherung des Grabes als kirchliche Sitte hat die Bedeutung des Gebetsopfers.

[6]) humeraria aus humeralia wie Amsterdam aus Amsteldam.

[7]) Die Frauenrollen wurden von Männern dargestellt bis gegen Ende des 16. Jhs.

[8]) Mone I,8.

[9]) Gerbert, vetus liturgia Alemannica p. 364. (Mone S. 8.): Stantes (mulieres) quasi in opposito angeli devote cantant: quis revolvet, angelus: quem quaeritis, mulieres: Jesum Nazarenum, angeli: non est hic. Mulieres redeuntes versus locum stationis clericorum cantant: ad monumentum (venimus plorantes, angelum domini sedentem vidimus ac dicentem, quia surrexit Jhesus), quo finito clerus cantat aliquantulum remisse antiphonam: currebant duo simul, et interim duo antiquiores et honorabiliores casulati, repraesentaturi Petrum et Johannem, quasi festinanter vadunt ad altare martyrum, sed junior citius seniore et ibi duobus candidissimis linteis ab ipso canonico, angelum repraesentante, receptis, ipsa linteola publice reportantes ad clerum et ostendentes cantant: cernitis o socii, et statim chorus alta voce subjungens: te deum laudamus in chorum revertitur.

noch Petrus und Johannes hinzu (Joh. 20,3—10),[10]) dargestellt durch ältere und ehrwürdigere Stiftsgeistliche, mit der **casula**, der **vestis sacerdotalis**, dem Meßgewande, angethan. Sie laufen hin zum Grabe und kehren mit zwei glänzend weißen Leintüchern zurück. Hier erscheint außerdem auch neben den die Handlung darstellenden einzelnen Personen ein aus dem Clerus bestehender Chor, der zur Verbindung der zwei Begebenheiten und zum Verständnis der zweiten erzählend einflicht „**currebant duo simul**," ein Nothbehelf, der deutlich zeigt, wie mangelhaft noch die Dramatisirung ist.[11])

Mit diesem Brauche stimmt der in Frankreich im 13. Jh. allgemein übliche wesentlich überein. Nach der Beschreibung[12]) desselben in **Durandi rationale officiorum lib. 6. de nocturno officio sabbati sancti**, verfaßt im J. 1286 (**Mone, 1,9.**) beginnt die Feier mit einer feierlichen Procession nach dem Orte, wo ein grabähnlicher Bau die Stätte der Ostergeschichte den Zuschauern versinnlicht. Ueber die Zeit der Feier erfahren wir aus dieser Beschreibung, daß sie stattfand noch im Dunkel der Nacht, am Schluß der Ostervigilien; denn beim Schein der geweihten Kerzen[13]) bewegte sich die Procession an die Grabesstätte, so daß das **te deum** gerade in der heiligen Stunde der Auferstehung erscholl. Doch war in diesem Punkte keine Uebereinstimmung vorhanden. Auch wird hier schon ausdrücklich ein Text der Darstellung (**versus de repraesentatione compositos**) erwähnt. Mone giebt deren fünf.

Der erste aus einer Hs. zu Einsiedeln aus dem 12. Jh. beginnt mit einer strophisch abgefaßten Einleitung, von der jedoch nur 7 Str. erhalten sind, (wahrscheinlich ist ein ganzes Blatt ausgefallen). Ein Chor von Propheten erzählt nach der Aufforderung zu einer fröhlichen Festfeier, wie in Erfüllung der Weissagungen das Heil zu den Heiden gekommen sei, nachdem die Juden es von sich gestoßen haben. Nach Erwähnung der Geburt des Heilandes von der Wurzel Jesse kommt die Lücke; vermuthlich wurden die Hauptmomente aus dem Leben Jesu noch erwähnt bis zur Grablegung; denn damit schließt die Einleitung. Nach jedem Verse kehrt refrainartig vom Chor gesungen der erste Vers wieder:

---

[10]) **Joh. 20,6. et introivit (Simon Petrus) in monumentum et vidit linteamenta posita.**

[11]) Der Chor und der Clerus als erzählende Person, später der Herold, der **expositor ludi**, **prologus** oder eine andre einzelne Person, in dem St. Galler Spiele z. B. Augustinus, in den Oratorien der Evangelist, das Spiel einleitend, unterbrechend und beschließend, kommt auch in dem ludus paschalis Buranus vor, ja noch im R. Osterspiel kommt ein erzählender Zwischenvers, 114, vor, häufiger sind solche Zwischenverse, die jetzt in Dramen nur die Bedeutung von Bühnenweisungen haben, damals aber wirklich gesprochen wurden, im Theophilus, z. B. 260, 284, 298 in der Ausgabe von Hofmann v. F. (Th. Niederdeutsches Schauspiel in zwei Fortsetzungen aus einer Stockholmer und einer Helmstädter Hs. Hannov. Rümpler 1854.)

[12]) **Tertio Responsorio cum gloria patri decantato cum cereis et solemni processione de choro ad aliquem locum tendimus, ubi sepulchrum imaginarium coaptatur et ubi introducuntur personae sub forma et habitu mulierum et duorum discipulorum scilicet Johannis et Petri, qui ad sepulchrum Christm quaerentes venerunt, et quaedam aliae personae in personis et forma angelorum, quae Christum a mortuis resurrexisse dixerunt; in personis quorum recte cantari potest illa secunda responsorii prima particula: nolite timere etc. usque ad finem responsorii. Tunc redeunt ad chorum, quasi fratribus referentes, quae viderunt et audierunt et unus redit citius alio, sicut Johannes cucurrit citius Petro; in personis quorum convenienter cantatur responsorium: congratulamini, sine versu. Si qui autem habent versus, de hac repraesentatione compositos, licet non autenticos, non improbamus. Tunc chorus audita resurrectione Christi prorumpit in vocem altisone cantans te deum laudamus.**

[13]) **Ueber die feierliche Weihung des cereus paschalis Daniel, thesaurus hymnol. II. p. 309–312.**

Gloriosi et famosi
regis festum celebrantes
gaudeamus,
cujus ortum vitae portum,
nobis datum praedicantes,
habeamus.

Nun folgt nach der Ueberſchrift „in resurrectione“ ein Text der Oſterfeier, meiſt Bibelworte.

Angelus dicit.
Quem quaeritis in Sepulchro, o christicolae?
Mulieres respondent.
Jesum Nazarenum, o coelicolae.
Angelus dicit,
Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite nuntiate, quia surrexit de sepulchro.
Mulier secum[14]) cantat.
Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?
Angelus inquirit.
Quem quaeritis o tremulae mulieres in hoc tumulo plorantes?
Respondent mulieres.
Jhesum Nazarenum crucifixum quaerimus.
Angelus dicit.
Non est hic, surrexit, sed cito euntes dicite discipulis ejus et Petro, quia surrexit Jhesus. Mulieres redeuntes secum cantant. Dicant nunc Judaei: quomodo milites custodientes sepulchrum perdiderunt regem ad lapidis positionem? quare non servabant petram justitiae? aut sepultum reddant, aut resurgentem adorent nobiscum, dicentes alleluja.“[15])

Die Weiſungen dieſes Spieles ſind ſehr mangelhaft und bedürfen einer Erläuterung. Nach den Worten des Engels „non est hic“ gehn die Frauen weg; eine Frau allein, offenbar Maria Magdalena (Joh. 20,1), kommt und ſingt: quis revolvet u. ſ. w. und mit ihr vereinigen ſich die Frauen, die eben ſchon umgekehrt waren und an ſie alle richtet nun der Engel die Frage: quem quaeritis u. ſ. w. Es liegt alſo hierin ein Verſuch vor, den Bericht des Johannes mit dem der übrigen Evangeliſten zu vereinigen,[16]) freilich ein nicht gerade gelungener. Denn nach dem Berichte der Evangeliſten kommt, als es noch finſter iſt, zuerſt Maria Magdalena zum Grabe und ſieht, daß der Stein weggewälzt iſt. (Joh. 20,1). Beſtürzt eilt ſie zu Petro und Johanni und verkündigt es ihnen. (v. 2.) Mittlerweile ſind auch die andern Frauen, Maria, die Mutter des jüngern Jacobus, Salome und Johanna (Luc. 24,10), aufgebrochen, kommen zum Grabe und erblicken dort den Engel, der ihnen Jeſu Auferſtehung verkündigt. Während die Frauen auf einem andern Wege in die Stadt eilen, laufen Petrus und Johannes, denen Maria Magdalena auf dem Fuße folgt, zum Grabe.

---

14) secum, deutſch in dem Oſterſpiele von Zacher herausgeg. in Haupts Ztschr. II., 308 unse here zu sich sprach oder unse here in sich sprach, alſo ein geſungener Monolog.

15) Ueber dies Alleluja vergl Dan. thes. h. I, 263. ann.

16) Daß dem ſo ſei, erhellt aus der Vergleichung des Einſiedler lat. Oſterſpieles (Mone I, S. 15), in dem in andrer Weiſe die Herſtellung der Harmonie verſucht wird.

Einen augenfälligen Fortschritt in der Entwicklung zeigt das Osterspiel aus einer im 13. Jh. geschriebenen Hs. zu Einsiedeln. Es hat den Titel de resurrectione domini und beginnt mit etlichen auch in andern Spielen begegnenden lyrischen Strophen, die die drei Frauen abwechselnd solo auf dem Wege zum Grabe singen. Dort das Gespräch mit dem Engel. Dieß schließt mit dem „ad monumentum", das die vom Grabe zurückkehrenden Frauen, zum Chore gewandt, singen. Darauf verkündigen sie dem Petrus die Auferstehung des Herrn (1 Str.). Dann eine auch sonst begegnende Klage der Maria Magdalena (3 Str.). Daran reiht sich die Antiphone des Chors una sabbati. (Luc. 24,1). Die Frauen laufen zurück zum Grabe. Maria M. schaut suchend nach allen Seiten hin und singt den ersten Theil der Osterfequenz.[17])

1. Victimae paschali
laudes immolent Christiani:
2. Agnus redemit oves,
Christus innocens patri
reconciliavit
peccatores.
3. Mors et vita duello
conflixere mirando::
dux vitae mortuus
regnat vivus.[18])

Dann erscheint der Herr der Maria M. und offenbart sich ihr (Joh. 20,11—17). An die Worte Christi noli me tangere schließen sich drei vierzeilige Strophen an, in der Jesus der Maria M. über seinen Auferstehungsleib Aufschluß giebt, nach deren jeder M. mit einem Stück des trisagium antwortet: sancte deus, sancte fortis, sancte immortalis, miserere nobis. Darauf erhält sie den Auftrag, den Brüdern zu verkündigen, was sie gesehn und gehört. (1 Str.). Nun folgt der übrige Theil der Osterfequenz:

4. Dic nobis Maria; Quid vidisti in via?
5. Sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis.
6. Dic nobis Maria: Quid vidisti in via?
7. Angelicos testes, sudarium et vestes.
8. Dic nobis Maria, quid vidisti in via?
9. Surrexit Christus spes mea, praecedit vos in Galilaea.

---

[17]) F. K. Grieshaber in der Abhandlung zum Rastatter Schulprogramm von 1844. „Ueber die Osterfequenz Victimae paschali und deren Beziehung zu den religiösen Schauspielen des Mas.," thut als wahrscheinlich dar, daß die ersten drei zum Preise Christi auffordernden Langzeilen von dem Apostelchore gesungen zu werden pflegten. Hier werden sie der Maria M. in den Mund gelegt, ähnlich wie in dem Narbonner Osterspiele (Dan. thes. III., p. 290) die drei Langzeilen je einer der drei Frauen, 1. der Maria M. 2. der Maria Jacobi, 3. der Salome zugetheilt werden. Den Rythmus betreffend, so hatte die erste Langzeile einen besondern Choral, der nicht wiederholt wurde, von den übrigen Langzeilen wurden je zwei nach demselben Choral gesungen. Dan. II., p. 95. F. Wolf citirend „über die Prosen und Sequenzen S. 292. Die Zeit der Entstehung anlangend, so ist aus dem obigen und andern Osterspielen des 13. Jhs. ersichtlich, daß die Sequenz im 13. Jh. allenthalben in kirchlichem Gebrauch war.

[18]) Luther: „Es war ein wunderlicher Krieg u. s. w.

10. Credendum est magis soli Mariae veraci, quam Judaeorum turbae fallaci.

11. Scimus Christum surrexisse ex mortuis vere: tu nobis victor rex miserere.[19])

Die scenische Einrichtung betreffend, so waren alle Personen, die auftreten sollten, gleich beim Beginn des Spieles in zwei Gruppen aufgestellt. Christus kommt plötzlich wie eine Erscheinung (**subito apparens**) hinter dem Grabe hervor und geht nach dem Gespräche mit Maria Magdalena dahin zurück. Von Scenen in unserm Sinne, die bezeichnet werden durch Stillstand der Handlung und Verhüllung der Bühne, läßt sich also nicht reden; die Darstellung gieng ununterbrochen bis zu Ende fort.

Das unter Nro. 3 von Mone gegebene Bruchstück (S. 19), aus einer Hs. des 13. Jhs. zu Lichtenthal ist, wie Mone vermuthet, eine Einleitung zu einem Osterspiele. Sie allein ward aufgezeichnet, weil für das weitere Spiel ein herkömmlicher, dem obigen ähnlicher bekannter Text gebraucht ward. Diese besteht nach dem Chorgesange (2 Str.) aus einem Wechselgesange der Engel und der Maria, welcher die wiederholten Fragen derselben:

Dic Maria, quid vidisti
contemplando crucem Christi?
Dic Maria quid fecisti,
postquam Jesum amisisti?

beantwortet; eine Erzählung also der Leiden Christi bis zu seiner Grablegung bildet den Inhalt desselben. Darauf fällt der Chor ein mit der Frage:

Dic nobis Maria
Quid vidisti in via?

Wahrscheinlich begann damit nun das Spiel.

Daß für die kirchliche Feier des Osterfestes ein beinahe stereotyper Text allgemein in Süd-Deutschland in Gebrauch war durch das 13. ja 14. Jh. hindurch, bezeugen die unter Nr. 4 und 5 von Mone gegebenen Texte. Der erstere aus einem Antiphonarium des Klosters Reichenau enthält der Hauptsache nach den dramatischen Theil der Ostersequenz, der letztere, aus einer Hs. des Klosters Engelberg, ist wichtig einmal der Vollständigkeit wegen, mit der er aufgezeichnet ist, dann der genauen Zeitangabe wegen. Dem Spiele voran steht nemlich die Nachricht: **anno domini 1372 in vigilia pascae factum est hoc opus per fratres, scilicet fratrem Waltherum et Johannem Grebler et Waltherum Stöffacher**, d. h. 1372 in der Ostervigilie ist dieß Stück geschehen d. i. zur Aufführung gekommen durch drei Brüder d. i. durch Anordnung und Leitung dreier Brüder u. s. w. Sie stellten also das Spiel zusammen, richteten es für die Aufführung her und trafen die zur Aufführung nöthigen Anordnungen. Mag Mone Recht haben, der, weil das Spiel **opus**, nicht wie gewöhnlich **ludus** heißt, und weil die Anweisungen zur Aufführung fehlen, meint, es sei nur gesungen, nicht aufgeführt worden; jedenfalls war es so, wie es vorhanden ist, aufführbar.

Nachweislich also eine Zeit von drei Jahrhunderten, vom 12. bis gegen Ende des 14. Jhs. waren lateinische Osterspiele in Süd-Deutschland in Gebrauch. Ihre wesentliche Uebereinstimmung erklärt sich aus der traditionellen Ueberlieferung von einem Geschlecht auf das andere, von einer Landschaft nach

[19]) Nach Grieshaber wurde die dreimalige Frage an die Maria M. von Petrus oder von Petrus und Johannes gerichtet, Maria M. antwortete und mit v. 10 fiel der gesammte Chor ein.

der andern. Die Entwicklung war eine sehr langsame. Der Gegenstand war und blieb in der Hauptsache die Engelsbotschaft von der Auferstehung Christi an die drei Frauen und die weitere Verkündigung dieser Botschaft an die Jünger.

II. Die lateinisch-deutschen Osterspiele.

Schon im 13. Jahrh. jedoch giebt es neben den lateinischen Spielen auch lateinisch-deutsche.[19]) Man sieht also, wie neben dem neu sich bildenden das alte eine Zeit lang noch seinen Bestand hatte und fortlebte. Neben dem neu aufwachsenden Geschlechte lebt das alte noch, allmählich abnehmend, bis es endlich vom Schauplatze ganz abtritt.

Doch nicht unvermittelt ist die neue Erscheinung da. Durch mannigfache Mittelstufen hindurch gestaltet sie sich unter dem wirksamen Einflusse verschiedener Umstände allgemeiner und besondrer Art.

Als nemlich gegen Ende des 13. Jhs. die Träger und Pfleger der höfischen Dichtung des Mittelalters, der Adel, und mit ihm auch die ritterliche Kunstdichtung mehr und mehr verfiel, trat der Bürgerstand der Städte in den Vordergrund, im 14., mehr noch im 15. Jh.[20]) „Hier war die sittliche Kraft, näher der Natur, noch ungebrochen." Daher fiel dem Bürgerstande von selbst das freie Erbe der Literatur zu. Aber bei dem auf materielle Dinge gerichteten Sinne der Bürger konnten diese eine durchgehende Regeneration der Literatur nicht bewirken. Sie überkamen die ausgebildeten Formen der höfischen Poesie und diese erstarrten allmählich, wie der Geist entwich, zu todten Gehäusen, wo nicht, wie bei Meister Hans Sachs, der frisch sprudelnde Quell aus dem Urgrunde der Natur ein neues schuf. Dagegen kam es zu einer gedeihlichern Entwickelung der Volkspoesie. Dazu kam ein andrer Umstand.

Mit der wachsenden geistigen Regsamkeit der Bürger nemlich und überhaupt des Volkes trat das seit Karls des Großen Zeit schon sich regende Bedürfnis der Laien nach deutscher Predigt und deutschem Kirchengesange kräftiger hervor. Mehr aber als alle frühern Jahrhunderte war das 14. und in höherm Grade noch das 15. der Aufnahme und Entwickelung des deutschen Kirchenliedes günstig. Die religiöse Richtung der Gemüther wurde im 14. Jh. durch Hunger, Pest und derartige Ereignisse, im 15. Jh. durch die religiösen Streitigkeiten, „in denen schon die Reformation heraufleuchtete," geweckt und belebt, so daß mehr und mehr hoch und gering von der Nothwendigkeit einer Verbesserung des geistlichen Standes und des Kirchenthums durchdrungen ward. Noch ein drittes Moment wirkte bestimmend ein auf die Erweckung und Erregung der Gemüther des Volkes, die Verbreitung deutscher Erbauungsbücher,[21]) wie sie erst durch die instauratio literarum und die Buchdruckerkunst möglich ward. Dem wachsenden religiösen Bedürfnisse kamen, während die Geistlichkeit im ganzen nichts that,[22]) namentlich die Brüder vom gemeinsamen Leben entgegen, eine Genossenschaft, innerhalb der Kirche stehend, die durch

[19]) „Das älteste lateinisch-deutsche Stück bei Hoffmann v. F. (Fundgr. 2,245) ist aus dem 13. Jh." Mone I. S. 53. Nach allem, was ich von diesem Spiele weiß, ist ihm der unten besprochene ludus paschalis Buranus sehr ähnlich.

[20]) Gegen Ende des 15. Jhs. gab es in Deutschland 50 freie Reichsstädte.

[21]) Noch im 15. Jh. wurden 14 deutsche Bibeln gedruckt.

[22]) Näheres s. bei Hoffm. v. F. „das deutsche Kirchenlied."

Predigt in der Mutterſprache, Verbreitung der h. Schrift, natürlich in Ueberſetzung, und guter deutſcher Schriften eine religiöſe Neubelebung des Volkes erſtrebte und zu dem Behufe dem Volke eine lebendige Theilnahme am Gottesdienſte zu verſchaffen ſuchte.[24])

Alle dieſe Umſtände waren nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf die Entwicklung der geiſtigen Dramen. Schon im 13. Jahrhundert äußerte ſich die Theilnahme des dem Oſterſpiele zuſchauenden Volkes am Schluß deſſelben durch den Geſang des deutſchen Oſterliedes: **Christ ist erstanden.**[25]) Die wachſende Theilnahme des Volkes an den Spielen führte demnächſt zu einer Verdeutſchung lateiniſcher Liederſtrophen, Antiphonen und weiter ſogar zu einer deutſchen Paraphraſirung des Kirchentextes und es entſtanden alſo Spiele, in denen dem lateiniſchen Texte eine deutſche Paraphraſe zur Seite trat, zuerſt ſpärlicher, dann mehr und mehr ihn überwiegend, ſo daß nur die Bühnenweiſungen noch lateiniſch blieben, bis auch dieſe endlich deutſch wurden.[26])

Von den beſondern Umſtänden, die auf die weitere Entwickelung der Oſterſpiele von beſtimmendem Einfluſſe waren, iſt namentlich zu erwähnen die ausgebildete deutſche Kunſtlyrik, die weltliche und die geiſtliche und zwar insbeſondere die Marienbichtung.

Der Glanz, der die gebenedeite Mutter Gottes im Mittelalter umfloß, und der daraus erblühende Cultus der Maria lenkte früh den Blick auch auf die ſchmerzensreiche Mutter unter dem Kreuze und das Bild derſelben ward, wie von bildenden Künſtlern und Malern, ſo auch von Dichtern auf die mannigfaltigſte Weiſe in lateiniſchen und deutſchen Dichtungen ausgeprägt. Unter den lateiniſchen gilt ſeit lange als die Perle das **stabat mater** des Franziskanermönchs **Jacobus de Benedictis** (**Jacopone da Todi**). Gegründet auf das Wort des Ev. Johannes c. 20. **Stabat juxta crucem mater ejus,**[27]) ſtellt es in den erſten vier Strophen objectiv mit einfachen klaren Zügen ein ecce **mater dolorosa**, der das Schwert durch die Seele geht, vor Augen, mit der 5. Strophe ſtrömt die Empfindung in ein Gebet an dieſelbe aus. Schon im Anfange des 13. Jhs. findet es ſich in liturgiſchen Werken und wie verbreitet es im 14. Jh. war, davon giebt unter andern **Dietmar von Lübeck** Zeugnis.[28]) Mone giebt zwei lateiniſche Marienklagen. (I., S. 37 ffg.)

Beide ſind dialogiſch. Die erſte beginnt epiſch, die Situation angebend:

---

24) **Gerhard Zerbold** ließ eine Schrift ausgehn **de utilitate sacrarum literarum in lingua vulgari.** Hoffm. S. 154. vgl. namentlich S. 158. Anm.

25) Am Schluß des **ludus paschalis** in einer Hſ. des Kloſters Neuburg aus dem 13. Jh. heißt es: et populus universus jam certificatus de Domino, cantor sic imponit: Christ der ist erstanden. Hoffm. S. 64 Anm. 62. Dieſe Sitte erhielt ſich noch lange. So ſchließt das Red. Spiel mit der Aufforderung:

des wille wy uns vrowen in allen tanden
unt singen: Cristus is up gestanden.

26) Im Donaueſchinger Spiel aus dem Ende des 15. Jhs. ſind ſie ſchon deutſch. Ueberreſte der lateiniſchen Bühnenweiſungen finden ſich noch bei Shakespeare, exit, exeunt und dergl.

27) Daniel p. 136. bemerkt dazu: „quae verba numero paucissima, re gravissima sunt; nam quidquid desiderii, doloris atque moestitiae in pectore latuit, in lucem proferunt, et ut brevissime, ita optime proferunt.“

28) Dan. p. 139. es lautet: In den sulven jare (1399) vorhoff sik eyn secte der manne vnde wive in witten clederen, vnde hadden sik vormeret boven achtendik dusent vnde wanderden in Ytalien van der enen stad to der andern. So war se quemen vor ene stad, dar ghink man en mit processien untieghen. So wan se quemen in de stad, so repen se: Misericordia et pax, vnde sunghen van unser vrowen lidende, dat se hadde vnder dem cruce: Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa.

Ante crucem virgo stabat,
Christi poenas cogitabat,
totam se dilaniabat,
vultum lavat lacrimis.

Daranf wendet ſich Maria an den Sohn mit der Frage: **fili quid fecisti etc.** (7 Str.), Chriſtus verweiſt ſie tröſtend auf die Auferſtehung und auf Johannes. (4 Str.) Darauf wendet ſich Maria an das Kreuz: **o crux dira, quid fecisti? etc.** (3 Str.), und das Kreuz antwortet. (7 Str.) Darauf noch einmal Rede und Gegenrede (7 Str.). Das ganze Gedicht iſt epiſch-lyriſch. Das zweite hat die Ueberſchrift: **Planctus b. Virginis ad filium in cruce pendentem**, und iſt in der Anlage dem erſten ſehr ähnlich. Auch dieß geſtaltet ſich nach den Zeilen:

Virgo plorat filium
ductum ad supplicium

dialogiſch, indem Maria ſich an den Sohn wendet mit der Frage:

Dic o rex humilium,
fili, quid fecisti?

Dann klagt ſie das Leiden des Sohnes (12 achz. Str.), der ihr troſtreichen Aufſchluß giebt, ähnlich wie in der obigen Klage. (5 Str.)

Von den deutſchen Marienklagen iſt die in Hpts. Ztſchr. I., 34 von W. Grimm herausgegebene[28]) aus dem 12. Jh. Sie enthält einen lyriſchen Erguß der innerſten Herzensbetrübnis, ſehr lebendig und paränetiſch ſich an den Sohn, an die Kreuziger, an das jüdiſche Volk, an die Tochter Zions wendend. Unter den niederrheiniſchen Marienliedern in Hpts. Ztſch. X. findet ſich eine, die mit dieſer in Anlage und Inhalt große Aehnlichkeit, aber weit größern Umfang hat (ungefähr 70 ungleich gebaute längere und kürzere Str.), zwar nicht dialogiſch in der Form, aber voll dramatiſchen Lebens. Sie enthält einen Monolog der Maria unter dem Kreuze, in welchem ſie wie in einem getreuen Spiegel die Schmerzen des Sohnes, wie ſie dieſe durch alle Stufen hindurch in mütterlichem Herzen mitfühlt, reflectirt. Sie folgt bei der Verſenkung in das Leiden des Sohnes doch zugleich den äußern Vorgängen und wendet ſich mit ihrer Klage von dem Sohne, an deſſen Blicke ſie hängt und zu dem ſie nach allen Unterbrechungen immer von neuem ſich zurückwendet, bald an alle Umſtehenden, bald an die Feinde Chriſti, bald an alle Creaturen, bald an Johannes, Maria Magdalena und die andere Maria, bald an die Kreuziger, bald an den Schächer, bald an das Kreuz, bald an Nicodemus und Joſeph von Arimathia und endlich an die Töchter Zions:

Er ward darum arm, daß wir reich
Würden und blieben ewiglich;
Er ward geſchändet der große Herre,
Daß er uns brächt in ſeine Ehre;
Er ward traurig, daß er uns gewünne
Ewigliche Freud und Wünne;
Er iſt todt um unſer Leben:
Seht, was wir ihm dafür geben.

28) Die Hſ. iſt von W. G. in der Vorrede zu Werner vom Niederrhein beſchrieben.

Suchet die Thränen, der Freude Samen
So wächst auch die ewige Freude. Amen.

Dieß wird genügen um einigermaßen zu veranschaulichen, wie frei sich die Dichtung auf diesem Gebiete bewegte nnd wie die Lyrik, voll dramatischen Lebens, der dramatischen Dichtung gleichsam entgegenreifte.

Zur Bestätigung und Erläuterung dieser allgemeinen Darlegung mögen zwei lateinisch-deutsche Osterspiele als Beispiele dienen, das Lichtenthaler und der **ludus paschalis Buranus.**

Das erstere, aus einer Pergamenthandschrift des Klosters Lichtenthal, noch aus dem 13. Jh., ist nur ein Bruchstück; aber wahrscheinlich ist gerade das dem Spiel eigenthümliche erhalten; das ist die Klage der Mutter Maria, die gegen Johannes ihren Schmerz über den Tod Jesu ausschüttet, also eine Klage nicht unter dem Kreuze des sterbenden Sohnes, sondern bei der Kreuzabnahme etwa oder der Grablegung. Das Gedicht enthält 10 dreitheilige Str., von denen jedoch nur die vier ersten vollständig, nemlich 18zeilig sind, den folgenden fehlt der sechszeilige Abgesang, nur die letzte hat zwei Zeilen von ihm. Diese Klage bildete die Einleitung zu dem Osterspiele. Darauf deutet einmal der Dialog hin und dann namentlich, was weiter sich anschließt, zwei lateinische Strophen unter der Ueberschrift: **prima Maria amen. Heu nobis internas mentes etc.** mit eingeflochtener deutscher Paraphrase. Mit der zweiten Strophe bricht die Handschrift ab. Das zweite Stück ist unter dem Titel **Ludus paschalis, sive de passione Domini** aus einer Hs. des Klosters Benedictbeuern aus dem 13. Jh. von Schmeller hsgb. in den **carmina Burana** S. 95. Das Spiel ist in der Hauptsache lateinisch. Es beginnt mit der Anweisung: **Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in locum suum. Deinde Herodes cum militibus suis; deinde Pontifices; tunc mercator et uxor sua, deinde Maria Magdalena. Ingressus Pilatus** d. h. **Pilatus** singt diese Anfangsworte des lat. Kirchentextes (**Joh.** 18,33).[29]) Darauf nimmt das Stück mit der Berufung des Petrus und Andreas am See Genezareth seinen Anfang und führt von da ab in folgender Ordnung die Hauptmomente aus dem Leidensgange Jesu vor: die Heilung des Blinden bei Jericho, die Berufung des Zachäus, den Einzug in Jerusalem, das Gastmahl bei dem Pharisäer Simon, die Erweckung des Lazarus, die Verhandlung des Judas mit den Hohenpriestern, den Gebetskampf im Garten Gethsemane, den Verrath und die Gefangennahme Jesu, die Verleugnung Petri, den Rath des Kaiphas, das Verhör Jesu vor Pilatus, Herodes, die Verspottung und Ueberantwortung Jesu, die Reue und das Ende des Judas und die Kreuzigung. Die Begebenheiten werden kurz und nur mit den mit den bedeutsamsten Worten des Kirchentextes dargestellt. Nur zuweilen finden sich neben diesen schon gereimte Zeilen, Zeichen einer freiern Bewegung. Aber zwei Begebenheiten sind durch ausführliche und farbenreiche, von dichterischer Individualität belebte Darstellung vor allen übrigen hervorgehoben: das Gastmahl bei Simon und die Kreuzigung, und zwar ist in der Darstellung des Gastmahls die farbenreiche Mitte die begnadigte Sünderin Maria Magdalena, so daß das Gastmahl nur der dieß Bild umschließende Rahmen ist. Nach der Einladung Jesu zum Mahle giebt der Pharisäer einem Diener die Weisung: **ite citius, praeparate sedilia ad mensae convivia, ut sint placentia.** Darauf tritt Maria Magdalena auf mit einem Gesange, in dem sie die Süßigkeit der Weltfreude preist:

[29]) So auch im Insbrucker Spiel, Altd. Schauspiele S. 110.

Mundi delectatio
dulcis est et grata u. ſ. w.

Darauf begiebt ſie ſich zu dem mercator, um Specereien, Salbe und Schminke zu kaufen. Der Kramer preiſt ihr ſeine Waare an; dann folgt ein deutſches ſtrophiſches Lied:

Chramer, gip di varwe mir,
diu min wengel roete,
damit ich die jungen man
an ir danch der minnenliebe noete.
Seht mich an.
jungen man!
lat mich eu gevallen!
Minnet, tugentliche man,
minnekliche vrauwen!
Minne tuot eu hochgemuot,
unde lât euch in hôhen êren schauwen.
Seht mich an i. m. etc.
Wol dir werlt, daz du bist
alse freudenriche!
ich wil dir sin undertân
durch die liebe iemer sicherliche.
Seht mich an i. m. etc.

Nach ſechs deutſchen Zeilen, in denen ſie ſich an ihre Begleiterinnen (**cantet M. ad puellas**) wendet, wiederholt ſie obiges Lied, worauf der mercator antwortet:

Ich gib eu varwe, deu is guot,
darzuo lobeliche,
deu euch machet recht schoene unt dar zuo
vil reht wunnechliche.
Nempt si hin, hab ir si!
Ir ist niht geliche. Accepto unguento vadat dormitum.

Im Traume erſcheint ihr ein Engel und verkündigt ihr, daß Jeſus, der Heiland der Welt, bei Simon zu Gaſte ſei. Maria erwacht und ſingt: **mundi delectatio.**

Nochmals erſcheint, als ſie wieder eingeſchlafen iſt, der Engel. Maria wacht auf, ſchlägt in ſich und beklagt ihr vergangenes Leben:

Heu vita praeterita,
vita plena malis,
fluxus turpitudinis
fons exitialis;
Heu, quid agam misera,
plena peccatorum,
quae polluta polleo
sorde vitiorum!

Getröſtet vom Engel, ſagt ſie der Weltfreude ab, kauft Salben und geht zum Heilande, **cantando flendo:**

Ibo nunc ad medicum
turpiter segrota
medicinam postulans,
Lacrimarum vota
huic restat ut offeram
et cordis plangores,
qui cunctos, ut audio,
sanat peccatores.

Item: Jesus, trôst der sêle min,
lâ mich dir empholhen sin,
und loese mich von der missetât,
dâ mich deu werlt zuo hât brâht!

It. Ich chueme niht von den fuezzen din,
du erloesest mich von den sunden min
unde von der grozzen missetât,
dâ mich deu werlt hât zuo brâht.

Es folgt das Gleichniß von den zwei Schuldnern; darauf das Wort Jesu an Maria: vade in pace. Maria steht auf und geht von dannen mit dem deutschen Klagegesange:

Awê âwê, daz ich ie wart geborn!
hân ich verdienet gotes zorn,
der mir hât geben sêle unde lîp,
awê ich vil unsêlich wîd!
awê awê, daz ich ie wart geborn,
swenne mich erwechet gotes zorn!
Wol ûf, ir guoten man unde wîp,
Got wil rihten sêle unde lîp.

Nächstdem ist am ausführlichsten die Kreuzigung Jesu dargestellt, und hier ist es wiederum die Klage der Mutter Maria, die im Vordergrunde steht als ein Spiegel der Passion Jesu am Kreuze. Sie nimmt zwei Drittel des Raumes ein, von 90 Zeilen 60. Die Darstellung dieser Begebenheit hebt sofort mit einer deutschen Marienklage an:

Awê! awé mich, hiut unde immer wê,
awê! wie sihe ich nu an
daz liebiste chint, daz ie gewan
ze dirre werlde ie dehain wîp!
awê mines schoene chindes lîp!

It. Den sihe ich iemerliche an,
Lât iuch erbarmen, wîp unde man!
Lât iwer ougen sehen dar,
unde nemet der marter rehte war!

It. Wart marter ie so iemerlich
unde alse rehte angestlich?
Nu merchet marter, nôt unde nôt,
unde al den lîp von bluote rôt.

It. **Lât leben mir daz chindel min,**
unde toetet mich die muoter sin,
Mariam mich vil armez wip!
Zwiu sol mir leben unde lip?

Darauf eine lateinische Klage, in der sich Maria an die drei Frauen, und eine, in der sie sich an Johannes wendet [30]) Es folgt das Wort Jesu an die Mutter und Johannes und „**consummatum est.**“ **Longinus** durchbohrt Jesu die Seite, sprechend:

Ich wil im stechen ab daz herze sin,
daz sich ende siner marter pin.

Darauf das Wort „Eli, Eli etc.“ und der Heiland verscheidet. Dann das Zeugniß des **Longinus: vere Dei filius erat iste**, welches nach der Bibel der heidnische Hauptmann ablegte. Mit deutschen Zeilen, in denen Joseph von Arimathia Pilatus um den Leib Jesu bittet, dieser ihm die Bitte gewährt, schließt der **ludus.**

Eigenthümlich ist die in diesem Spiele dem **clerus** und dem **chorus** zufallende Rolle. Beide haben nemlich die Aufgabe, als eine außerhalb der Handlung stehende Person gewisse erzählende Textesstellen zu singen, die zur Verbindung der Begebenheiten unentbehrlich sind. An zwei Stellen kommt der **clerus** als erzählende Person vor, beidemal in der Begebenheit der Auferweckung des Lazarus. Da heißt es nach der Anweisung **clerus cantet: Videns dominus flentes sorores Lazari ad monumentum lacrimatus est coram Judaeis et clamabat.** Nachdem Jesus nun gesungen: **Lazare veni foras**, heißt es wieder: **et clerus cantet: et prodiit ligatis manibus et p. q. f. q. m.** Was der **clerus** erzählt, hätte durch Mimik dargestellt werden sollen; die Erzählung, daß Jesus geweint habe, beweist die Unvollkommenheit der dramatischen Darstellung nach dieser Seite hin; daneben ist der Grund auch wohl darin mit zu suchen, daß auf der Bühne es an einem Grabmahle fehlte, aus dem bei der Darstellung der Begebenheit eigentlich Lazarus hätte herauskommen müssen. Es war eben nur ein Grab vorhanden, das Grab Jesu. So mußte man sich also in der Weise behelfen, daß dem zuschauenden Volke erzählt wurde, was eigentlich dargestellt werden sollte und der Phantasie der Zuschauer blieb es überlassen, das Erzählte sich anschaulich vorzustellen. Ebenso hat an einer Stelle in der Scene des Gastmahls der **chorus**, wohl aus den zum Gastmahl geladenen bestehend, die Worte zu singen: **Accessit ad pedes** (frei nach **Matth.** 26,7). Auch hier ist klar, warum diese erzählenden Zeilen eingeschoben wurden. Maria kauft Salben beim Salbenhändler und soll sofort darauf sich zu Jesu Füßen werfen. Da galt es also, damit nicht die Handlung einen Augenblick still stände oder damit wenigstens der Stillstand der Handlung verdeckt würde, durch die Erzählung des Chores die Zeit auszufüllen, in der Maria zum Gastmahle hingienge. Das führt auf ein Characteristicum dieses Spieles und überhaupt aller auf dieser Stufe stehenden Spiele. Das ganze Spiel besteht aus einer Menge von aneinander gereihten Begebenheiten, die eine nach der andern dialogisch-mimisch vorgeführt werden. Es ist insofern einem alten Gemälde vergleichbar, das ohne Perspective und also ohne Einheitspunct auf einer und derselben Tafel den Verlauf z. B. des Lebens der Maria

[30]) Es ist auffällig, daß sie hier schon Johannes anredet **fili nove, fili novo foedere**, während nachher erst das Wort Jesu folgt: **mulier ecce filius tuus**, ein Beweis, daß diese Strophen eben nicht für das Spiel gedichtet, sondern anders woher entnommen und eingelegt wurden.

von ihrer Geburt bis zu ihrer Himmelfahrt, die Passion Jesu mit eingeschlossen, darstellt.[31]) Es fehlt noch an eigentlich dramatischer Entwicklung. Nur Ansätze dazu sind vorhanden in den ausführlicher behandelten Begebenheiten.

III. Die deutsch-lateinischen Osterspiele.

1) Die drei salbenkaufenden Marien und die an diese Scene sich anschließende Posse.

Schon in dem eben besprochenen ludus traten verhältnismäßig viel Personen auf, mindestens 20, die eine Rolle zu singen haben. Dazu kommen aber die **pueri Hebraeorum**, die beim Einzuge Jesu in Jerusalem Zweige auf den Weg breiten und das **gloria laus** singen, die Begleiterinnen der Maria Magdalena (**Maria M. cum puellis**), das Weib des Salbenverkäufers (**mercator cum uxore**), ein **amator** und ein **diabolus** in der Scene der Bekehrung der Maria M., der **chorus** in der Scene des Gastmahles, die **discipuli**, der **clerus** in der Scene der Auferweckung des Lazarus, die **turba Judaeorum**, endlich die **filiae Jerusalem**. Bringt man diese Statisten mit in Anschlag, so wird man kaum irren mit der Annahme, daß schon jetzt, da das Spiel noch ganz ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit war, eine Aufführung der Laien nicht ganz entrathen konnte.[32]) Diese wachsende Laienbetheiligung hatte für die weitere Entwickelnng der Spiele die allerwichtigsten Folgen. Einmal gieng Hand in Hand mit der zunehmenden Laienbetheiligung die Zunahme der Verdeutschung des lateinischen Elementes; das forderte das Bedürfnis der Laien nach Verständnis des Textes. So lange die Handlung sich auf die Hauptmomente der Auferstehungsgeschichte oder überhaupt des Lebens Jesu nach dem Kirchentexte beschränkte, vermochte auch der Laie wohl zu folgen, da die Gebärde und der ganze mimische Apparat dem Verständnis zu Hülfe kam. Als aber freiere individuelle Bewegung des dichtenden Geistes die Schranken des objectiven knappen Kirchentextes durchbrach und lyrische Partien in die Darstellung eindrangen, die der Darlegung innerer Zustände der handelnden Personen, also der Motivirung der Begebenheiten, dienen sollten, da konnte der Text nicht mehr lateinisch sein, mindestens forderte das Laienbedürfnis neben dem lateinischen Texte eine deutsche Paraphrase. Ferner machte sich unter dem Einflusse zunehmender Laienbetheiligung neben der Rücksicht auf Erbauung der zuschauenden Menge[33]) bald auch die auf fesselnde Unterhaltung derselben geltend. Diese Rücksicht hatte das Eindringen eines niedrig komischen Elementes zur Folge, in dem sich die derbe Art des Volkes spiegelt und an dem als an einem Abbilde des Lebens auf Markt und Straße die ausgelassenste Freude des Volkes ein Genüge fand, die ja sogar im kirchlichen Gottesdienste Befriedigung suchte und fand.[34]) Eine weitere Folge war der schon früh angebahnte Uebergang der geistlichen Dramen in weltliche, aus den Händen der Geistlichen in die der Laien, aus der

[31]) So das Bild Hemmelinks in der Münchner Pinakothek.

[32]) Zu Frankfurt 1498 und 1506 Passionsspiele mit 265 und 267 Personen. Wack. Lit. S. 310. A. 39.

[33]) Dahin gehört die Einprägung des Beichtspiegels, worauf z. B. das Verhör der vor Lucifer gebrachten Seelen in der Posse des Redent. Spieles abzielt.

[34]) vgl. über den risus paschalis Mone II., 367. Hpt. I., 546.

Kirche auf öffentliche Plätze, Märkte und Straßen.[35]) Aber auch dieser Uebergang war ein vielfach vermittelter und ganz allmählicher, so daß Geistliche und ihre Schüler mit Hilfe der Laien, dann Laien mit Hilfe von Geistlichen die Spiele zur Aufführung brachten, bis die Leitung auf die bürgerlichen Corporationen, die Zünfte übergieng. Alle diese Momente, die wachsende Laienbetheiligung, die zunehmende Verdeutschung, Erweiterung und Verweltlichung der Spiele stehen zu einander wiederum im Verhältnisse der Wechselwirkung. Die Erweiterung der Spiele im Sinne der Unterhaltnng suchenden Laien betreffend, so fand die ihr dienende niedere Komik breitesten Spielraum in einer auf Grundlage der salbenkaufenden Maria (**ludus paschalis Bur.**) sich entwickelnden Scene, in welcher der Krämer mit seinem Salbenkrame auftritt, der allmählich zu einem schelmischen, betrügerischen Marktjuden oder zu einem marktschreierischen Quacksalber wird.

Ein Beispiel möge zur Veranschaulichung dienen. Ich wähle dazu das in Mones **ad.** Spielen von Seite 109—144 gedruckte Osterspiel. Die Hs. auf der Universitätsbibl. zu Innsbruck befindlich, ist nach ausdrücklicher Angabe am Ende des Spieles im J. 1391 in die Aegidii (1. Sept.) vollendet. Doch muß es etwa schon ein halbes Jahrhundert früher entstanden sein, wie Mone aus der Erwähnung von **Avian** (**Avignon**) und einer Anspielung auf politische Verhältnisse nachweist. Die Mundart des Stückes ist mitteldeutsch.[36])

Das Spiel beginnt nach dem Prologe mit einer Verhandlung der Juden, welche beschließen, Pilatus um Grabeswächter zu bitten, und endet mit dem Laufe der beiden Jünger Petrus und Johannes zum Grabe. Es hat 1188 Vv. Von V. 422 ab bis zu Ende ist der Besuch der drei Frauen und der zwei Jünger am Grabe dargestellt. Von V. 985 an schließt sich die Darstellung ganz an das oben (I.) zuletzt besprochene lateinische Osterspiel an in der Weise, daß dem lateinischen Texte in der Regel die deutsche Paraphrase folgt.[37]) Den ganzen Raum dagegen zwischen V. 454 und V. 985, also über 500 Vv., die Hälfte des ganzen Spieles, nimmt eine plumpe Bauernkomödie ein, nur durch den Klaggesang der drei Frauen: **heu nobis interna mentis** u. s. f. 750—789 unterbrochen, wenn dieß Hineinragen ernstester Tragik in die niedrige Komik des Marktes eine Unterbrechung dieser genannt werden darf. Die Komödie ist im wesentlichen deutsch. Abgesehn von der eben erwähnten lateinischen Klage der drei Frauen, die zu wiederholten Malen in die Klageworte ausbrechen: **heu! quantus est noster**

---

35) Der Uebergang war natürlich in den verschiedenen Ländern und Städten je nach den besondern Verhältnissen verschieden, hier rascher dort langsamer, hier früher dort später. „In Italien, Frankreich, England kommen schon früh neben den geistlichen auch weltliche Darstellungen, an den Höfen der Großen, von Weltlichen ausgeführt, vor." Herzog R. IV., S. 742. In den Niederlanden kommen schon in der 2. Hälfte des 14. Jh. selbständige weltliche Spiele vor. Hoffm. Horae Belgicae pars VI. Einl. In Deutschland tritt der Uebergang erst später ein.

36) Ein Stück davon in Wackernagels Lesebuch.

37) Es hat den lat. Kirchentext wie auch die eingelegten lat. Lieder mit dem lat. Spiele gemein; neu eingelegt nur **Jesu nostra redemptio** (2 Str.). Dagegen fehlt wiederum einiges, z. B. en angeli aspectum vidimus etc. Von etlichen lat. Zeilen des lat. Spieles ist im Innsbr. nur die deutsche Paraphrase vorhanden. Ganz genau stimmt der lat. Text des Innsbr. Spieles auch mit dem eines auszugsweise mitgetheilten Spieles (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit VI. Jahrg. 3. 1859) überein. Der verdeutschende Text stimmt nur bisweilen wörtlich mit dem des Innsbrucker; im allgemeinen nimmt er mehr Raum ein.

dolor! kommt nur eine dem Rubin in den Mund gelegte lateinische Parodie des damals vielgesungenen lateinischen Liedes: Ibant tres mulieres.[38]) V. 531 fgg. kommt auch eine Probe von der dieser Zeit eigenthümlichen Mischpoesie vor.

Die Handlung der Posse ist diese. Der mercator, ein marktschreierischer Quacksalber kommt mit seinem Waarenkram zu Markte, mit ihm sein Weib und eine Magd. Er dingt einen Knecht Rubin und giebt ihm Anweisungen über seinen Dienst. Darauf schreit nun Rubin, einen Sack auf dem Rücken, den Namen, die Künste und Waaren seines Herrn aus. Es währt nicht lange, so steigert sich die Komik bis zu einem Wortwechsel und einer Prügelei zwischen Rubin und Pusterbalk, einem Knechte, den wiederum Rubin in Dienste genommen hat. Der mercator bringt sie auseinander. Pusterbalk tritt ab und ein Kumpan Rubins aus alter Zeit, Lasterbalk, gesellt sich zu ihm. Das Gespräch beider ist im Grunde eine Persifflage des Ritterstandes.[39]) Auch fehlt es nicht an Anspielungen auf die Bettelorden und die Geistlichkeit. So zieht nun der Salbenverkäufer mit Sack und Pack über den Markt hin, hie und da seinen Kram feilbietend, bis V. 750 ihm die 3 Frauen zu Gesichte kommen, die mit dem lat. Gesange „Heu nobis interna mentis"[40]) u. s. w. auftreten, 3 Strophen, zwischen denen je eine deutsch paraphrasirende Strophe eingeschaltet ist. Rubin geht ihnen auf Geheiß des Krämers entgegen und führt sie zu der Krambude, wo sie Salben kaufen. Ueber den Preis kommt es zu einem Zank zwischen dem Krämer und seinem Weibe, dem der Preis zu billig scheint. Der Knecht sowohl als die Magd nehmen Partei und es kommt schließlich von Scheltworten zu Schlägen. Die Scene endigt mit der Entführung des Krämerweibes durch den Knecht Rubin.

Diese Posse findet sich in allen deutsch-lateinischen Osterspielen, die die Verkündigung der Auferstehung an die drei Frauen darstellen.

Das St. Galler Spiel (Mone I., 51) hat sie noch nicht, ist aber auch sicher älter als das Innsbrucker. Bei großer Uebereinstimmung im allgemeinen unterscheiden sich diese Komödien von einander nur durch größere oder geringere Ausführlichkeit und Unflätigkeit. In dem Stücke bei Fichard (S. 153) ist es nach Mones Bemerkung kurz und am wenigsten störend behandelt; bei Hoffmann v. F. (S. 313) schon ausführlicher; in dem oben schon erwähnten Spiele (vgl. Anm. 37.) ist sie „weniger possenhaft als sonst." In der Hs. des Alsfelder Spieles[41]) „enthält einer der eingehefteten Zettel die Scene zwischen dem Marktschreier, dessen Frau und Diener, welche in der Haltung der in dem Osterspiel bei Hoffm. Fundgruben II., 310 vorkommenden sehr ähnlich ist, und sogar in einzelnen Zeilen wörtlich mit

---

38) Es liegt dem deutschen Osterliede des 14. Jhs.: Ez giengen dri fróulin also fruo etc. Hoffm. S. 84. zu Grunde Vgl. Unverfälschter Liedersegen Nr. 135. Uhl. Volksl. Nr. 323.

39) Rubin nimmt von Anfang bis zu Ende das Gebaren eines Ritters an. 523.

here, daz tón ich, ein wigant,
mit miner rostigen hant.

588. nennt er seinen Knecht Pusterbalk einen knappen. 650. lügt er seinem Kumpan vor, er solle zum Lohn für seine Dienste vom Krämer zum Ritter geschlagen werden. Lasterbalk solle dann sein Waffenträger werden. 664. Verspottung des ritterl. Minnedienstes. In einer der Marktschreierscenen auch (V. 700) der Anfang eines Tageliedes.

40) Mone I., S. 15. interna emendirt Wackern.

41) Zuerst wurde es aufgeführt 1501 post festum pasce, 1507. Auszugsweise hat es Vilmar mitgetheilt in Hpts. Ztschr.

derſelben übereinſtimmt.“ Es iſt natürlich, daß dieſe Scene nicht mehr geſungen, ſondern geſprochen wurde. Geſungen wurde nur der lateiniſche Kirchentext und etwa eingelegte lateiniſche und deutſche Liederſtrophen. Eben ſo natürlich iſt, daß ein Stück mit einer ſo pöbelhaften Scene nicht mehr in der Kirche aufgeführt werden konnte. Die Bühne ward nun auf dem Markte oder ſonſt einem Platze aufgeſchlagen. Die **actores ludi** waren in dieſer Zeit meiſt Schüler von Stiftsſchulen unter Leitung von Geiſtlichen. So ſchließt das Innsbrucker mit den Worten:

di armen schuler haben nicht zu essen,
den sult ir zu tragen braten
schuldern und ouch vladen;

— — — —

Nu hort vil liben lute alle
die pristere und di schulere alle
biten got mit grossem schalle,
daz er uns allen wulle geben
noch desem leben daz ewige leben,
und singet alle gliche:
Christ ist entstanden von himmelriche.

Aehnlich beſchließt in dem Anm. 37 erwähnten Oſterſpiele der **conclusor** das Spiel des erſten Tages[42]) folgendermaßen:

Ich verman euch, das ir euch sult erbarmen
uber di schuler vil armen:
teilt in eur fladen auch mit,
und gebt in von den mosanzen grosse schnit;
wan si wolten auch gern fladen packen:
so hat in der hundt gefressen den quarg mit dem sacke.

Das Spiel des dritten Tages:

Gebt in (den schulern) auch von den schultern pein
grosse stuck und nicht zu klein;
so wollend si frolich singen durch alle lande:
Christ der ist erstanden.

III. Die Höllenfahrt Chriſti und das daran ſich knüpfende Teufelsſpiel.

Es iſt im bisherigen nachgewieſen, wie aus dem Kern der lateiniſchen Oſterſpiele lateiniſch-deutſche, und aus dieſen wiederum in ſchneller Entwickelung im 14. Jh. deutſch-lateiniſche Dramen hervorwuchſen und namentlich in Folge wachſender Laienbetheiligung an den Gang der drei Marien zum Grabe eine Komödie ſich anſchloß.

42) Das Spiel umfaßte in 800 Vv. das alte und neue Teſtament und war für drei Tage beſtimmt.

Der Trieb nach Vollständigkeit zog schon früh in den Kreis des Osterspieles auch die in den Evangelien gar nicht berührten Vorgänge, die zwischen der Grablegung und Auferstehung liegen, den descensus ad inferos, die Höllenfahrt Christi und die Erlösung der Altväter aus der Vorhölle, und ähnlich wie dort gesellt sich im Laufe der weitern Entwicklung auch hier dem tragischen ein komisches Element bei, dem Ernste der Schimpf, ein Teufelsspiel. Ihren Vorgang hatte diese Posse des Teufelsspieles in den diableries der Franzosen.[43]) Die Grundlage für die Darstellung der Auferstehung Christi war der Kirchentext Matth. 28, 2—4., für die der Höllenfahrt das apocryphische Ev. des Nicodemus, oder vielmehr das auf diesem beruhende Ritual, in dem das sogenannte canticum triumphale eine wesentliche Stelle einnimmt. Es lautet so:

Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret
Et chorus angelicus ante faciem ejus portas principum tolli praeciperet:
Sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat:
Advenisti desiderabilis, quem exspectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris.
Te nostra vocabant suspiria.
Te larga requirebant tormenta.
Tu facta es spes desperatis, magna consolatio in tormentis.[44])

Dazu kommt Ps. 24, 7—10 (**tollite portas, principes, vestras. — quis est iste rex gloriae?** u. s. w.) in Form von Wechselgesängen den beiden Chören der Engel und Teufel zugetheilt, und Matth. 25, 34 (**venite, benedicti,** u. s. w.)

Die dramatische Gestaltung der Höllenfahrt läßt sich hinsichtlich der Entwicklung nicht so genau nachweisen, als die der Engelsbotschaft, weil die Anfänge derselben nicht über das 14. Jahrhundert hinausreichen, die dramatische Dichtung aber einmal in dieser Zeit eine rasche Entwicklung erhielt, andrerseits verhältnißmäßig wenige Beispiele vorhanden sind, so daß manche Mittelglieder fehlen.

Aus dem 14. Jh. sind mir zwei Schauspiele bekannt, in denen die Höllenfahrt dargestellt ist. Das erste ist unter dem Titel: Leben Jesu, von Mone I., S. 49 herausgegeben aus einer Hs. des 14. Jhs. zu St. Gallen. Es umfaßt die wichtigsten Momente aus dem Leben Jesu von der Hochzeit zu Kana bis zu dem Besuch des Grabes am Ostermorgen in 1340 Vv., und ist deutsch-lateinisch. Hier ist von V. 1224 an bis V. 1284 die Auferstehung und Höllenfahrt Christi enthalten, und zwar ist die

43) Auf französischen Einfluß weisen insbesondere die Teufelnamen, die in den Osterspielen begegnen. Im Rebentiner Spiele kommen vor die Teufel Tuteville (tout vilain totus villanus) und Noytor, im Alsfelder Spiele Natyr, nach Mones Deutung corrumpirt aus dem franz. Noyron d. i. „schwarz und zugleich Nero" (Mone II. S. 27). Analog franz. Teufelsnamen sind gebildet die deutschen Lickesoppe d. i. Leck den Zapfen, Funkel dune (dûne engl. down ist soviel als „betrunken," funkel verstärkt den Begriff, wie in funkelnagelneu?) Krumnase, Lepel d. i. Löffel; die Analogie beruht darin, daß die Franzosen Namen zu erfinden pflegten, welche den Character bestimmter Personen ihres Schauspiels zu bezeichnen geeignet sind.

44) Unmittelbare Quelle dieses canticum ist eine Predigt des Augustinus, vgl. Daniel thes. h. II., pag. 315., der bemerkt: hoc canticum, verbotenus decerptus ex sermone Augustini (137 de temp.) nomine triumphalis cantabatur a quibusdam ecclesiis inter processionem nocte paschali.

Bestellung von Grabeswächtern dargestellt im Anschluß an Matth. 27, 62—66;[45]) die Auferstehung Jesu nach Matth. 28, 2—4. **Tunc duo angeli gladiis percutient eos cantantes; terra tremuit et quievit; quibus territis cantans dominus surgat: resurrexi etc. deinde vadat ad infernum portans crucem cantans: tollite portas, dicat:** nun erst kommen einige deutsche Zeilen als Paraphrase des lateinischen Textes, der im folgenden wesentlich aus den oben angegebenen Stücken des Rituals besteht, dem Wechselgesange der Psalmstelle, dem Advenisti, Venite, benedicti. Zum Teufelsspiele ist noch nicht der mindeste Ansatz vorhanden. Das andre Stück ist das oben (III) schon theilweise besprochene Innsbrucker Es hat die Ueberschrift: **Hic incipit ludus de resurrectione domini.** Der **expositor ludi** spricht den Prolog, der den Theaterzettel des modernen Schauspiels vertritt. Nach der Aufforderung an die Zuschauer, zu schweigen und sich zur Erde nieder zu setzen, giebt er den Inhalt des Stücks im Allgemeinen an, dann tritt Pilatus auf mit dem Gesange **ingressus Pilatus** und stellt sich vor als König der Juden. Diese halten nach Absingung eines jüdischen, natürlich parodirten Gesanges, Rath und beschließen, Pilatus um Grabeswächter zu bitten. Dieser verspricht Gewährung. Ein Bote (**nuntius**) wirbt im Auftrage desselben vier Ritter an und bringt sie zu ihm und den Juden. Diese versprechen ihnen Silber und Gold für die Grabeshut. Singend ziehn die Ritter ab zum Grabe und legen sich nach gegenseitiger Ermunterung zur Wachsamkeit und unter prahlerischen Versicherungen, was sie thun würden, falls die Jünger Jesu Leichnam stehlen wollten, schlafen. Darauf tritt ein Engel hervor und singt: **exsurge here,**[46]) dann heißt er den Herrn aus dem Grabe aufstehn und die Höllenbande zerbrechen. Jesus singt: **resurrexi,**[47]) und ersteht aus dem Grabe. Während er nun zur Hölle fährt, überrascht Pilatus, durch einen Boten benachrichtigt, die schlafenden Ritter und verhöhnt sie. Sie berichten, ein herrlicher Engel sei vom Himmelreich gekommen und habe sie geschlagen, daß sie wie todt gewesen seien. Als aber einer die Schuld auf den andern zu schieben sucht, kommt es zu Zank und Prügelei.[48]) Inzwischen ist nun Jesus mit den Engeln an die Höllenthore gekommen. Die Engel stimmen das **canticum triumphale** an: **cum rex gloriae. Adam: Advenisti.** Die Engel: **A porta inferni.**[49]) Lucifer befiehlt, da er die Gesänge hört, einem Knechte das Thor zu verriegeln. **Angeli: Tollite portas, principes,**[50] **vestras. Lucifer: quis est iste rex gloriae? Angeli: Dominus fortis, potens Dominus, potens in proeliis.** Lucifer weigert sich, der Aufforderung des Engels zu gehorchen. Nochmals jene Responsorien. Darauf fordert Jesus selbst Oeffnung der Thore, und da auch jetzt noch Lucifer sich weigert, bricht jener die

45) Hier ist schon eine Spur von Individualisation sichtbar, während im Allgemeinen die Darstellung knapp und objectiv ist. Caiphas nimmt, nachdem Pilatus erklärt hat:

wie ir behaldent disen doden man,
der sorge wil ich mich irlan,

Ritter in Sold, die für hundert Pfund sich zur Grabeswache bereit erklären:

„wir haben alle solichen mut
daz wir gerne tuon dorch gut."

Auch die Anweisung zeugt schon von freierer Bewegung: **Tunc milites vadant ad sepulchrum cantantes aliquid.**

46) **Tunc angelus percutiens exit cantando: exsurge here** d. i. Herr, die deutsche Uebersetzung des lat. domine.

47) „resurrexi et adhuc tecum sum" so beginnt die Messe am Ostersonntag.

48) **Et percutiunt se modicum ad horam"** d. i. zestunt.

49) **A porta inferni eripe nos, Domine,"** ein Responsorium, das in der Seelenmesse gesungen wird.

50) Der Titel „principes" erklärt sich aus der zu Grunde liegenden Psalmstelle.

Thore und entbietet, während die Teufel wehklagen und heulen, den Altvätern die Gnadenbotschaft ihrer Erlösung und heißt nach einem Zwiegespräch mit Adam und Eva die Seelen in seines Vaters Reich kommen, et cantat: venite, benedicti patris mei. Alle folgen ihm bis auf eine, die der Teufel zurückhält. Allmählich erholt sich Lucifer von seinem Schrecken und entsendet seine Knechte nach Pullen (Neapel) und Avian (Avignon) auf Beute aus. Bald kommen sie mit ihr zurück, einem Bäcker, Schuster, Kaplan, Bierschenker, Fleischer, Schneider und Helfer (Wüstling). Alle empfangen nach abgelegter Beichte vom Lucifer ihr Urtheil; nur die Seele des letztgenannten will er nicht in der Hölle haben. Die Scene schließt mit der Klage Lucifers, über seine ewige Verdamnis, in die er durch seine Hoffahrt gerathen sei. Nun erst folgt die Darstellung der Engelsbotschaft an die drei Marien in der oben besprochenen Weise.

Wir sind nun auf dem Gange durch die Geschichte der Osterspiele bis zu dem Redentiner Spiele gekommen. Wie wesentlich dieß in der ganzen Anlage mit dem eben dem Inhalte nach skizzirten ersten Theile des Innsbrucker Spieles übereinstimme, wird schon eine bloße Vergleichung des Inhaltes darthun.

Es beginnt mit einem zwei Engeln zugetheilten Prologe. Der erste giebt den Inhalt im allgemeinen an:

Wir wollen euch ein Schauspiel geben,
Wie vom Tod ist auferstanden
Gottes Sohn, Jesus Christ,
Der für uns gestorben ist.

Der zweite fordert die Zuschauer auf, sich nieder zu setzen und fährt dann fort:

Freuet euch in dieser Zeit:
Ihr könnt von Sünden werden frei,
Gott will in dieser Zeit erlösen,
Die da lassen von dem Bösen;
Die da heute mit Gotte aufstehn,
Die sollen frei von Sünden gehn.
Auf daß uns das alles geschehn,
Ein jeder höre zu und seh.

Darauf eine Berathung der Juden über die Sicherung des Grabes durch eine Grabeswache. Sie kommen demgemäß zu Pilatus und fordern Grabeswächter. Dieser fordert seine Ritter auf, um den gebotenen Sold der Juden die Wache am Grabe zu übernehmen. Sie treten „als Prahlhansen auf, die für das Geld der Juden so zu sagen es mit den vier Welttheilen aufnehmen.[51]) Nachdem sie unter einem Singetanze nach dem Grabe gezogen sind, erscheint Pilatus, vertheilt sie nach den Himmelsrichtungen um das Grab und ermahnt sie unter Drohungen und Verheißungen zu treuer Hut und, falls Jesus auferstehn oder von seinen Jüngern gestohlen werden sollte, zu mannhafter That. Der Thurmwächter sucht sie durch ermunternden Zuruf wach zu erhalten, aber nicht lange, so schlafen sie einer nach dem andern ein.

Die Engel: silete! Raphael super sepulchrum cantat:[52]) dormite etc. Darauf betäubt er die Wächter. Uriel: exsurge. Dann heißt er den Herrn aus dem Grabe aufstehn. Unter Erdbeben

[51]) Mone, II., 9.

[52]) Der lat. Text wird gesungen, der deutsche paraphrasirende gesagt. So in der Anweisung von v. 585. Jhesus cantat: venite benedicti, cum ricmo, d. i. rythmo. Dann folgt die deutsche Paraphrase, die gesagt wird.

erſteht der Herr mit dem Triumphgeſange: Resurrexi und verheißt die Erlöſung der Altväter aus der Vorhölle. Dort iſt nun der Schauplatz faſt aller folgenden Begebenheiten.

Die Bewohner der Vorhölle von Adam herunter bis auf Simeon nehmen einen hellen Glanz wahr und freuen ſich in der Ahnung der Zukunft des auferſtandenen Lebensfürſten der nahen Erlöſung. Die prophetiſchen Stimmen des alten Teſtamentes werden laut, eine weckt die andre; die Anzeichen der nahenden Erlöſung werden immer deutlicher, bis Jeſus unter Vortritt der Engel vor dem Höllenthor ankommt. Zuerſt tritt Jeſaias auf und erinnert an ſeine Weißagung: (Jes. 9, 1.)

ik sprak: populus gentium, qui ambulabat in tenebris,
vidit lucem magnam, habitantibus in regione mortis lux orsa est eis.

Darauf erzählt Simeon von der Darſtellung des Jeſuskindes im Tempel, dann Johannes der Täufer von ſeiner Wirkſamkeit als Vorläufer Jeſu, (**Joh. 1, 23**), et cantent: **agnus dei.** Es folgt die damals allenthalben im Munde des Volkes umlaufende Legende von der Reiſe Seths zum Paradieſe, mit dieſen Worten:

Mein Vater Adam lag in großer Krankheit
Und in des Todes Arbeit; (Noth)
Er ſprach: Höre, Sohn, mich,
Um eines will ich bitten dich:
Geh zum Paradieſe
Und ſprich in dieſer Weiſe:
„Gott Vater, allgewaltig,
Adam mein Vater bittet dich,
Daß du ihm wolleſt geben
Durch deinen Engel das Oel der Barmherzigkeit, daß er möge leben.[53])“
Das warb ich nach meines Vater Geboten.
Da ſprach der Engel von Gotte, —
Das war der Engel Michael, —
Er ſprach: Seth laß dein Weinen ſchnell;
Das Oel kann dir nicht werden.
Er ſprach: Pflanz nur dies Reis in die Erden:
Wenn fünftauſend Jahr ſind vergangen
Und ſechshundert,[54]) ſo kanns deinem Vater frommen[55]).
Und all ſeinem Geſchlechte.“
Hab ich das verſtanden recht,
So iſt die Zeit ſchon vollbracht
Er will uns löſen mit dieſem Schein
Aus der Düſternis Pein.

---

53) ich vermuthe, daß anſtatt des überlieferten Textes: by dyme engele de barmeliartichait u. ſ. w. zu leſen iſt by dyme engele de olye der barmehartichait.

54) Sonſt immer 5500 Jahr, deshalb vermuthet Piper, daß hier vunf zu leſen ſei.

55) ſo kanns, es, nemlich das Reis, aus dem ein Baum erwuchs, der zum Kreuze Chriſti diente.

Diese Vorgänge in der Vorhölle bleiben dem Höllenfürsten Lucifer nicht verborgen. Er ruft sein Teufelsheer zusammen und hält einen Rath ab. Satan, aufgefordert von Lucifer, über seine Wirksamkeit Bericht zu erstatten, heißt seinen Herrn sich freuen und die Hölle sich bereiten zum Empfange Jesu, der gesagt habe, daß er Gott sei. Er habe gesprochen: **tristis est anima mea usque ad mortem.** Wie könne er Gott sein, wenn er den Tod fürchte. Lucifer aber hält ihm entgegen die Wunderzeichen Jesu und fragt, wo denn die Seele geblieben sei, wenn er den Geist aufgegeben habe. Als er nun vollends erfährt, daß er derselbe sei, der Lazarus auferweckt habe, ahnt ihm das schlimmste. **Noytor** und **Puk** berichten inzwischen von der Freude der Patriarchen und Propheten in der Vorhölle, und auf **Puks** Rath fliegen sie alle in die Hölle und schließen die Thore. Indes ist der Herr mit den Engeln in die Nähe der Höllenthore gekommen. David verkündigt, da er seiner ansichtig wird, den Genossen die Ankunft des Herrn unter Hinweisung auf eine Psalmstelle: **portas aereas confringam** (**Ps.** 107, 10, 13—16), und eine in der Schrift nicht wörtlich nachweisbare Prophezeiung Jesu von seiner Auferstehung: **exsurgam manu diluculo.**[56]) **Et cantet: o clavis David.**[57]) Auch Adam und Eva geben noch einmal Zeugnis ihrer Zuversicht. Darauf erklingt das **Advenisti.** Unter Vortritt der Engel tritt nun der Herr an die Höllenthore. Gabriel fordert Oeffnung derselben für den König der Ehren; darauf der Wechselgesang zwischen Engeln und Teufeln. Jene: **tollite portas etc.** Diese: **quis est iste rex gloriae?** Dreimal beides Aufforderung und Frage, dreimal Antwort, zuletzt: **dominus virtutum est ipse rex gloriae.** Schließlich bricht Jesus die Höllenthore, bindet den Lucifer und nimmt ihm die Siegesbeute ab. Der Chor[58]) singt: **Sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus voce lacrimabili clamaverat.** Die Seelen fallen ein: **Advenisti etc.** Jesus: **Venite, benedicti,** Rührend ist es, wie Adam und Eva noch einmal dem Erlöser ihre Schuld bekennen. Während nun Lucifer von seinem eignen Gesinde verhöhnt wird, führt Jesus die Schaaren der Erlösten aus der Hölle. Der letzte ist Johannes der Täufer, den Inteville in der Hölle zurückzuhalten sucht, ein komisches Intermezzo. Darauf übergiebt sie Jesus dem Engel Michael,[59]) sie ins Paradies zu führen. Dort finden sie **Henoch** und **Elias,** beide noch im Zustande des Leibeslebens, und den Schächer mit dem Kreuze als seinem Wahrzeichen versehn. Der Engel (Michael) beschließt die Scene mit einer allgemeinen Betrachtung über den Sündenfall mit seinen Folgen und die Wiedereröffnung des Paradieses.

Indessen haben die Grabeswächter, — es ist nicht mehr weit vom Tagesanbruch, — geschlafen. Nur mit Mühe gelingt es dem Wächter, durch wiederholte Stöße ins Horn, Gesang und Zuruf sie aus dem schweren Schlafe zu erwecken. Nachdem sie allmählich zur Besinnung gekommen sind, ziehn sie mit der Botschaft von Jesu Auferstehung zu dem Bischof Caiphas. Dieser empfängt sie sehr ungnädig, schilt und verspottet sie, ebenso Hannas. Doch als die Ritter mit einer rückhaltlosen Verkündigung dessen, was sie am Grabe gesehn, drohen, ziehen die Bischöfe andre Saiten auf und suchen sie durch Geld zu

56) Zu Grunde liegt Matth. 16, 21. Joh. 20, 1.

57) Eine auf Apocal. 1, 18. et habeo claves mortis et inferni beruhende Antiphone.

58) Wohl der Engelchor.

59) „Signifer sanctus Michael repraesentet animas in lucem sanctam" heißt es im Offertorium der Seelmesse. Ueber Michael als ψυχοπόμπος vgl. Dan. thes. hymn. 1, 144 ann. „animas e corpore egressas, quibus inhiat bellua infernalis, tuetur S. Michael, archangelus easque in lucem sanctam repraesentat, quam olim Deus promisit Abrahae et semini ejus.

beſchwichtigen, verſprechen auch zugleich bei Pilatus Fürſprache einzulegen. Sie verſprechen zu ſchweigen und ziehen nicht ohne Bangigkeit zu Pilatus, der durch einen Knappen ſie hat zu ſich entbieten laſſen. Pilatus übergießt ſie mit Hohn und Spott und verbannt ſie von ſeinem Hofe, nimmt ſie jedoch aus Fürſprache des Kaiphas und Hannas wieder zu Gnaden an. Damit ſchließt der erſte Theil des Spieles. Es folgt die Komödie, das Teufelsſpiel. Es beginnt damit, daß die Teufel ihren mit Ketten geſchloſſenen Herrn, Lucifer, herausbringen. In einem Faſſe[60]) ſitzend eröffnet er das Spiel mit einer Klage über den erlittenen Verluſt und einem Plane, dem Schaden wieder beizukommen. Er entſendet ſeine Knechte, Seelen für die Hölle zu gewinnen. Zuerſt jedoch will es ihnen nicht gelingen. Da ſchickt Lucifer ſie nach Lübeck. Dort macht nun jeder Teufel ſeinen Fang und bringt ihn, als Lucifer ruft, vor dieſen. Jede Seele empfängt nach abgelegter Beichte ihren Urtheilsſpruch. Jetzt erſt vermißt Lucifer den Satan, ſeinen Lieblingsteufel, und die Beſorgnis, daß er an der Peſt darniederliege oder gar todt ſei, ſteigert ſich bis zum äußerſten; da hört er plötzlich Satans Stimme, der einen Geiſtlichen in den Krallen hat, welcher jedoch, als er merkt, wohin die Reiſe geht, alles aufbietet, aus der Geſellſchaft Satans zu entkommen. Lucifer iſt anfangs über den Fang ganz erfreut; aber die Nähe des Geiſtlichen wird ihm je länger je furchtbarer, ſo daß er dem Satan befiehlt, ihn loszulaſſen. Dieſer thut es endlich, wie ſauer es ihm auch wird, nach ſo viel Arbeit die Beute wieder fahren zu laſſen. Aber wer den Schaden hat, darf für Spott nicht ſorgen. Obendrein wird er auch von dem Geiſtl. noch in das „wilde Bruch" verwünſcht und ſein eigner Herr Lucifer giebt ihn Preis. Darauf beſchließt Lucifer das Teufelsſpiel mit einer Klage über ſeine ewige Verdamnis, in die er durch ſeinen Hochmuth geſtürzt ſei. Dieſe Klage Lucifers iſt eine von den dichteriſch werthvollſten Partien des Spieles. Sie folge hier zugleich als Probe des Dialects.

Item Lucifer lamentando.
Dor mynen homut bun ik vorlaren,
o wyg dat ik je wart gebaren!
o we wafen my vil armen!
we schal sik over my vorbarmen?
dat ik hebbe ovele dan,
mochte ik ruwe und bote angan,
de wolde ik gerne lyden
nu unt to allen tyden.
hyr schalde en hoch bom stan,
de scholde wesen also gedan:
van afgrunde upgeleidet
unt mit scharpen schermessen ummecleidet,
de scholden to beiden enden snyden:
den wolde ik up unt nedder ryden
wente an den jungesten dach.
des mot ik schryen o wyg unt o wach,
nu my des nicht mach beschen.

[60]) über das Faß ſ. Mone II., 19.

dat maket de homut over en.
homut is ambegin aller sunde,
homut heft us duvele senket in afgrunde.
de minsche is to den vrouden karen,
de we duvele hebben vorlaren.

Doch dieß schmerzliche Gefühl der Reue ist nur eine augenblickliche Regung ohne irgend eine rechtschaffene Frucht, ohne einen Schimmer von Glauben. „Teuflisch ists, in Sünden bleiben.“ Darum fährt er fort:

doch wille wy ene to us keren,
wen he sik mit sunden wil bewerren,
he sy leie edder pape,
here, ridder edder knappe,
bischop, cardinal edder pawes,
Hintzke, Hermen edder Clawes,
klosternunne edder bagyne,
se sy eislyk edder fyne;
wan se de sunde hebben dan:
se scholen mit us duvelen to der helle gan.
wy willen en alle vare leggen,
dat se jo mit us to der helle vlegen.

Darauf tragen ihn die Teufel unter dem Gesange eines Spottliedes in die Hölle und der conclusor, nachdem er das Faß bestiegen, beschließt das Spiel folgendermaßen:

got geve, dat wy alto male by em blyven
in synem ewigen ryke,
des helpe uns got algelyke.
wente got heft uns alle gewraken
und heft der duvele helle tobraken
und heft uns dat paradys gegeven,
dat wy scholen ewigen mit em leven.
des wille wy uns vrowen in allen landen
unt singen: Christus is upgestanden.

IV. Schlußfolgerung für das Redentiner Spiel.

Was im obigen über die Osterspiele im allgemeinen dargelegt worden ist, beweist eine Continuität der Entwickelung aus einem gemeinsamen Keime. Diese ist wiederum bedingt, durch ein traditionelles Fortleben, wie es als charakteristische Eigenthümlichkeit aller Volkspoesie gilt. Damit in engem Zusammenhange steht ein andres characteristisches Merkmal aller dieser Osterspiele, wie aller Volkspoesie, die Anonymität derselben. Sie beweist, daß die dichtenden Individuen sich eben nur als die befähigten Organe der Gesammtheit fühlten für die und anstatt der sie dem, was dieser Gesammtheit eignete, einen Ausdruck gaben. Sie waren,

sich bewußt, daß nicht ihnen ausschließlich zugehöre, was sie dichterisch gestalteten, und deshalb trat ihre Person zurück mit jedem Anspruch auf ein besonderes Verdienst. Jedes dichterische Product dieser Art war eben nur eine Phase in dem Bildungsprocesse des mit einer gewissen Naturnothwendigkeit nach Maßgabe des eigenthümlichen Bodens, in dem er wurzelte, aus dem Keime sich entwickelnden und wachsenden Organismus. Schöpferische Originalität ist im Gebiet der Volkspoesie allerdings nicht nur denkbar, sondern ebenso nothwendig wie im Gebiet der Kunstpoesie. Sie wird sich aber nur zeigen in der besondern Gestaltung, der Individualisirung des schon vorgebildeten, und zwar im Sinne einer gleichgestimmten Gesammtheit des Volkes. Das Maß der Originalität in dem Redentiner Spiele näher nachzuweisen, ist es nöthig, annähernd das vorgebildete, gegebene, festzustellen. Als ein solches muß gelten das, was allen Spielen gemeinsam ist, das Ritual.[61])

Zu dem, was als dem Ritual zugehörig oben nachgewiesen wurde, kommt im Redentiner Spiele eine Scene, die ebenso wie jenes, ursprünglich auf dem apocryphischen Ev. Nicodemi beruht, die Scene, in der vor der Ankunft Christi vor der Hölle, die Altväter der Vorhölle auftreten. Der Bericht des Ev. lautet folgendermaßen.[62])

Es geschah um die Stunde der Mitternacht des Tages, da der Herr am Kreuze gestorben war und sein heiliger Leib im Grabe lag, da brach es hervor wie Sonnenlicht in die Finsternisse der untern Welt und wurden alle, die darin waren, erleuchtet und sahen einander. Jesaias der Prophet rief den Patriarchen und Frommen des alten Bundes: Siehe, das ist das Licht, von welchem ich, da ich noch im Leben war, geweißagt: das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein großes Licht, und über die da wohnen im finstern Lande, scheint es helle." (Jes. 9, 1.) Da frohlockten alle dem Lichte zu, das über ihnen leuchtete. Und Simeon rief: „Darum bin ich in Frieden gefahren zu dieser Stätte; denn meine Augen, da ich noch im Fleisch war, haben dieß Heil gesehn, ein Licht zu erleuchten die Heiden und zum Preise seines Volkes Israel." Als dieß die ganze Menge hörte, frohlockte sie noch mehr.

Da trat hervor ein Einsiedler der Wüste, Johannes, und die Patriarchen sprachen zu ihm: „Wer bist du?" Er antwortete: „Ich bin die Stimme eines Rufers in der Wüste: bereitet dem Herrn den Weg! (Joh. 1,23.) Siehe er kommt, und ich kenne ihn, ich selbst habe, als ich im Jordan taufte, den heiligen Geist auf ihn kommen sehn und eine Stimme vom Himmel gehört, die sprach: Dieß ist mein lieber Sohn an dem ich Wohlgefallen habe. Derhalben hat er mich auch zu euch gesandt, damit ich euch verkündigen sollte, daß der eingeborne Sohn Gottes hierher kommt, auf daß jeder, der an ihn glaubt, selig werde, wer aber nicht glaubt, verdammet werde."

Als solches Adam der erst erschaffene vernahm, rief er seinem Sohne Seth: „Sage an, mein Sohn, allen deinen Söhnen, was dir verkündigt wurde, als ich mich zum Sterben anschicken mußte.

61) Wenn Ettmüller in der Anm. zu V. 848 bemerkt: „In Spielen, die sich strenger an das Ritual der Osterfeier anschließen, fehlen weder die drei Marien, noch ihre Unterredung mit dem Engel am Grabe," so beruht das auf einem Misverständnis. Das Red. Spiel schließt sich so streng als nur möglich an das Ritual an, das lehrt eine flüchtige Vergleichung mit dem St. Galler und Innsbrucker Spiele; nur darf man nicht verlangen daß in einem Spiele, was den descensus Christi darstellt, das Ritual zur Geltung komme, welches bei der Feier der eigentlichen Ostergeschichte, der Engelsbotschaft an die drei Marien, in Anwendung kam.

62) F. Bäßler altchr. Geschichten und Sagen S. 30.

Denn nun weiß ich, daß solches uns heute zur Erfüllung kommt.“ Und Seth hub an und sprach: „Als mein und euer Vater hinfällig wurde zum Sterben, sandte er mich Gott zu bitten an der Pforte des Paradieses, daß er mich durch den Engel zum Baum des Lebens führe, und ich Oel nehme und ich meinen Vater salbe, und er aufstehe von seiner Krankheit. Das that ich; aber der Engel antwortete: Seth, laß ab von deinem Weinen und Bitten ums Oel der Barmherzigkeit; du wirst solches jetzt mit nichten erlangen. Geh aber und sage deinem Vater, nachdem vollendet sein werden 5500 Jahre seit Erschaffung der Welt, wird der Sohn Gottes herabkommen auf die Erde in Menschengestalt. Und wenn er kommt, wird er im Jordan getauft werden, und wenn er aus dem Wasser steigt, so wird er alle, so an ihn glauben und auf ihn hoffen, mit dem Oel der Barmherzigkeit salben und das Oel der Barmherzigkeit wird sein das Oel der neuen Creatur, die da soll geboren werden aus dem Wasser und dem heiligen Geiste zum ewigen Leben. Da wird der liebste Sohn Gottes herfür treten und deinen Vater Adam ins Paradies führen, aus welchem er verstoßen wurde.“ Da das die Patriarchen und Propheten hörten, frohlockten sie aus großer Freude.

Aus diesem Bruchstücke schon leuchtet die große Uebereinstimmung ein. Daß jedoch der Bericht des Ev. nicht unmittelbare Quelle des Redentiner Osterspieles gewesen sei, — ich meine nicht im griechischen Texte, sondern in der lat. Uebersetzung,[63]) die wohl ähnlich wie die Vulgata im allgemeinen Gebrauch war, — bedarf kaum eines Beweises. Es genügt die Vergleichung der Legende von Seths Gange nach dem Paradiese. Das Ev. weiß nur vom Oel der Barmherzigkeit; der Zug von dem Reise, das der Engel Michael dem Seth giebt, erscheint mit dem Kerne der Sage verbunden zuerst bei einem liturgischen Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, **Jacoba Voragine, leg. aur. c. 68, p. 303.**[64]) der die Sage nach dem Ev. **Nicodemi** und alle weitern Gestaltungen derselben zusammenfaßt.[65]) In dieser Fassung, — ob aus dieser schriftlichen Quelle, oder, was wahrscheinlicher ist, aus mündlicher Tradition, sei dahingestellt, — gieng die Sage im 13. Jh. in die deutsche Dichtung über, in der sie seit **Heinrich v. Meissen** wiederholt von den Dichtern des sinkenden Mittelalters gestaltet worden ist.[66]) Ferner ist im Ev. Nic. Satan der oberste der Teufel, im Redentiner Spiel nimmt diese Stelle Lucifer ein und Satan ist ein Knecht Lucifers, so daß hier Lucifer die Rolle spielt, die dort die personificirte Hölle hat. Endlich ist die Gruppirung der Begebenheiten im Redentiner Spiele eine ganz andre als in dem Ev. Nic.

Die unmittelbare Quelle des R. Osterspieles war ein Spiel. Darauf führt unwidersprechlich die Vergleichung des R. Spieles mit den oben besprochenen Spielen, dem St. Galler und dem Innsbrucker. Die Vergleichung lehrt, daß die Entwickelung der deutsch-lateinischen Spiele in ganz ähnlicher

63) Eine lat. Uebersetzung ist aus dem 9. Jh. vorhanden, in der Bibl. zu Einsiedeln, in Thilos Ausgabe abgedruckt.

64) Piper, der Baum des Lebens, in dem ev. Kalender für 1863.

65) Noch in dem 1519 erschienenen Werke des Adelphus, Sequentiarum luculenta interpretatio etc. wird die Sage ausführlich erzählt: Cum Adam moriturus esset, misit filium suum Seth ad angelum, custodem paradisi, ut daret ei lignum scientiae boni et mali de arbore vitae, in quo peccasset. Et angelus dedit ei ramum etc.

66) Zuletzt wird sie meines Wissens erwähnt in Reineke vos V. 4887. Neuerdings hat Rückert, wie so viele Stoffe des Mittelalters, auch diesen wieder aus dem Schachte der altdeutschen Dichtung ans Licht gebracht und dichterisch verwerthet im „Baume des Lebens.“

Weise vor sich gegangen ist, wie die oben nachgewiesene Entwickelung der lateinischen, nemlich durch traditionelle Fortpflanzung der auf gemeinsamer Grundlage beruhenden Volksdramen von Land zu Land, von Geschlecht zu Geschlecht. Bei dieser Vergleichung erscheint das Redentiner Spiel nur als eine Erweiterung eines Theiles des Innsbrucker Spieles, zu welchem wiederum das St. Galler sich verhält wie die Grundlinien eines Gemäldes zu einer weitern Ausführung. Darauf führen folgende besondere Erwägungen:

Wie in den beiden betreffenden Spielen so ist auch im R. Spiele die Auferstehung Christi vor die Höllenfahrt verlegt.[67]) Der Grund dieser Gruppirung der Begebenheiten ist nicht in dogmatischer Verwirrung zu suchen. Zum Beweise dafür, daß diese Katechismusstücke „descendit ad inferos, tertio die resurrexit" in ihrer richtigen Folge bis zur Reformationszeit hin im Bewußtsein sich erhalten haben, scheint mir schlagend zu sein die Art, wie in dem großen Gebete der drei schweizerischen Urcantone[68]) die Höllenfahrt erzählt wird:

96. **Drei Vatervnser als Jesus starb an dem krütz, vnd all sin noth überwunden hat, vnd den willen sines hymlischen vatters vollbracht hatt, vnd hatt alle menschen erlöst wär acht** (wär nur) **selber wil.**

97. **Ein Vatter vnser als Jesus zu der Vorhellen für und erlöst alle die denen,** (daraus) **welche sinen Gottlichen willen hattend thun** (hatten gethan), **das vns Gott hälf, dass wir in sinem willen läbind vnd stärbind.**

98. **Ein Vatter vnser als Longinus den Herrn Jesum stach** u. s. w.

Der Grund ist vielmehr ein scenischer. Denn wenn Christus in der Darstellung der Höllenfahrt auf der Bühne sichtbar erscheinen sollte, so mußte er ja aus dem Grabe, in dem er ruhte, und um das herum eben die Wächter vertheilt waren, hervorgegangen sein, und so mußte nothwendig die Betäubung der Wächter durch den unter Erdbeben vom Himmel herabkommenden Engel vor die Höllenfahrt verlegt werden. Daß man nicht damit sich begnügte, der Seele des noch im Grabe ruhenden Leibes Christi eben nur einen menschlichen Leib zu leihen behufs der Erscheinung auf der Bühne, so wie man es den Seelen der Vorhölle und den Teufeln der Hölle that, dazu mochten, wenn auch im dichterischen Bewußtsein latitirend, doch verschiedene Momente außerdem treiben, namentlich das Streben nach Einheit der Handlung. Die Höllenfahrt Christi, dann die Betäubung der Wächter und die Auferstehung Christi, darauf die Engelsbotschaft von der Auferstehung: das würden wesentlich drei Begebenheiten nach einander sein, wie sie in historischer Erzählung wohl folgen können, aber nicht im Drama, zumal wenn, wie hier der Fall sein würde, zwischen den Begebenheiten je ein leerer Raum liegt, den die Phantasie nicht auszufüllen vermag, da ja die Osterspiele im Grunde einactig sind und also ein ununterbrochenes Nacheinander darstellen müssen. Die Betäubung der Wächter und die Auferstehung Christi, dann die Höllenfahrt und darauf die Engelsbotschaft von der Auferstehung: das ist eine Gruppirung der Begebenheiten, durch die einmal die leeren Räume beseitigt werden, dann aber auch drastischer die Grundidee des ganzen Stückes als belebender Mittelpunct zur Darstellung gebracht wird: Christus, der auferstandene Lebensfürst, ist die Auferstehung und das Leben für die ganze Menschheit, die Menschheit der entferntesten Vergangenheit

67) So auch in jüngern Spielen, z. B. im Alsfelder.

68) aus einer alten Pergamenthandschrift vom Jahre 1575 herausg. von Delitzsch 1864. Das Gebet stammt aus einer weit über die Reformation bis tief ins Ma. hinabreichenden Zeit und begreift „erinnerlich die fürnehmste Geheimnuss der Erschaff- vnd vnser Erlösung."

und die der fernsten Zukunft. Inwieweit wiederum diese scenisch gebotene Verrückung der biblischen Lehre und überhaupt die Darstellung derselben auf der Bühne auf ihre besondere Gestaltung zurückgewirkt hat, das sei dahingestellt. Das ist Thatsache, daß in der Zeit dieser Spiele und weiterhin über das Leben der Seele im status intermedius grobsinnliche Vorstellungen gäng und gäbe waren nicht bloß unter den Laien, sondern auch unter den Geistlichen.

Es möchte jemand einwenden, daß diese Bemerkung über die Gruppirung wenigstens nicht in Bezug auf das Redentiner Spiel gelte, weil hier ja die Engelsbotschaft nicht dargestellt werde. Dieser Einwand würde aber nur richtig sein, wenn die Voraussetzung, auf welcher er beruht, richtig wäre, daß dieß Spiel unabhängig von einem Vorbilde und originelle Dichtung sei. Die Gruppirung der Begebenheiten, wie sie im Redentiner Spiel erscheint, ist dieselbe wie in den beiden oben vergliechenen Spielen, ein Beweis, daß sie eine feste und so zu sagen eine stereotype geworden war schon lange vor der Zeit des Redentiner Spieles. Ist dem so, so ist das R. Spiel die Bearbeitung eines Ausschnittes aus einem umfangreichern Spiele, und folglich gilt, was von der Gruppirung der Begebenheiten oben bemerkt wurde, auch für das R. Spiel.

Darauf, daß das Spiel die Bearbeitung eines Ausschnittes aus einem umfangreichern Stücke sei, führt auch eine andre Thatsache, der Titel desselben „de resurrectione," den es, wie die Gruppirung der Begebenheiten, mit jenen beiden Stücken gemeinsam hat. „De resurrectione" so sind auch alle lateinischen Osterspiele, in denen nicht die Auferstehung selbst, sondern nur die Engelsbotschaft dargestellt wird, betitelt. Der Titel blieb, auch als in den Krcis der Darstellung die Höllenfahrt gezogen ward, dem erweiterten Spiele, und selbst die Bearbeitung des Ausschnittes, der von dem ursprünglichen Kerne der Spiele „de resurrectione" nichts mehr enthielt, behielt diesen Titel bei, während doch der eigentlich entsprechende hätte lauten sollen: „de descensu Christi ad inferos." Ja es ist sogar nicht einmal im Prolog des Redentiner Spieles des descensus Erwähnung gethan. Gewis wirkte dabei der Umstand mit, daß dieß Spiel eben zu Ostern aufgeführt wurde und an die Stelle eines Spieles „de resurrectione" trat und daß die Grundideen des R. Spieles wesentlich unverändert dieselbe blieb wie im Innsbrucker, nemlich die Kraft der Auferstehung Christi zur Erlösung der ganzen Menschheit, insofern der zweite Theil, das Teufelsspiel in gewisser Weise als ersatz diente für die Darstellung der Engelsbotschaft von der Auferstehung Christi. Der Einwand, daß nun erst der Titel „de resurrectione" recht passend geworden sei, da ja nun erst die Auferstehung selbst dargestellt werde, kann nach dem obigen nicht als richtig gelten, da die Auferstehung selbst ja nur dargestellt wurde, weil sie die nothwendige Voraussetzung des descensus war, dieser also die resurrectio mit nothwendiger Folge in den Kreis der Darstellung zog.[69]) Weiterhin ist bei der Vergleichung als etwas dem Redentiner Spiele mit den beiden betreffenden gemeinsames die Uebertragung deutscher Sitten auf die Fremde, Land und Leute zu beachten. Diese Uebertragung ist etwas selbstverständliches in der ganzen Literatur des Mittelalters vom Heliand an und erst das auf theilweise äußerlichen Principien neuerer Theoretiker beruhende Streben nach Naturwahrheit hat sie verbannt und man lacht wohl in unsrer Zeit über die „Naivität" des Mittelalters,

[69]) Dazu ist zu vergleichen, was Wack. Literaturg. S. 311 sagt über die zahlreichen kleinern Dramen, die aus umfangreichern sich gleichsam losgelöst haben.

ohne sich bewußt zu werden, daß eine auf Costüme, Sitten und dgl. beruhende Naturwahrheit doch eigentlich eine Halbheit ist, so lange z. B. ein Philipp im spanischen Gewande und spanischer Sitte gemäß gebarend doch deutsch denkt und deutsch spricht. Im R. Spiele tritt Pilatus auf als deutscher König, der Hof hält, wie ein deutscher König des 15. Jhs. An seinem Hofe hat er Ritter, die von ihm Land zu Lehen tragen. Diese, wiewohl Juden von Nation,[70]) werden als deutsche milites des 15. Jhs. gezeichnet, beispielsweise durch den einen Zug:

dat gelt maket den helt springen,
wol dan, ik wil ju vore singen.
„Wes Brot ich esse, des Lied ich singe."

In den prahlerischen Reden derselben ist es characteristisch, daß jeder mit besonderer Liebe seines Schwertes gedenkt. Das eine hat den sagenberühmten Namen **Mummink** d. i. **Mimink**, so hieß bekanntlich das Schwert des **Witege**, ein Werk des kunstberühmten **Schmiedes Mime**. Ein Wächter, der den Schalk im Nacken hat, sucht durch ermunternden Gesang und Zuruf von seiner Warte her die Ritter wach zu erhalten, und als sie trotzdem fest eingeschlafen sind, bei anbrechendem Morgen durch ein Tagelied, Zuspruch und Stöße ins Horn zu wecken, und als es ihm gar nicht gelingen will, ruft er ihnen zu:

ik darf ja nicht pypen mit deme horne,
me mach ju wol luden de clocken uppeme tarne.

Die Ritter werden von Pilatus, der durch ein „**knepelin**" sie vor sich beschieden hat, mit Schimpf und Schande vom Hofe verjagt; sie müssen den Hof räumen und verlieren ihr Land, was sie vom Könige zu Lehen tragen. Aber Pilatus nimmt sie dann wieder „**an synen vrede**" und giebt ihnen das Lehen zurück. Das thut er auf Fürsprache des „Bischofs", Caiphas, der ihm durch die Ritter einen Brief sendet, welchen Pilatus durch seinen Schreiber sich vorlesen läßt.[71])

Nur eine weitere folgerichtige Consequenz dieser Uebertragung deutscher Sitte auf die Fremde ist die Verlegung des Schauplatzes der dargestellten Begebenheiten nach Redentin, die Localisirung. Geboten war sie überdieß durch die noch in katholischen Kirchen bestehende oben schon erwähnte Sitte, in der Kirche zu Ostern das Grab Christi aufzustellen. So ist es also natürlich, daß der Wächter von seiner Warte aus, die in der Nähe des Grabes steht, nicht Orte in der Nähe von Jerusalem, sondern von Redentin, wie **Hiddens-oe**, **Moën** (bei Seeland) und **Pöl** (im Meerbusen von **Wismar**) sieht. Daß Lucifer seine Knechte gerade nach Lübeck schickt,[72]) erklärt sich aus den sonst, wie jetzt noch zwischen rivalisirenden Nachbarstädten üblichen Neckereien. Gleichwohl ist diese Localisirung etwas dem R. Spiele ganz eigenthümlich zugehöriges. Wie wenig sie jedoch beweisend ist für die Richtigkeit der Ettmüllerschen Ansicht, lehrt ein Blick auf den **Reineke vos**.[73]) Als eine Eigenthümlichkeit des Spieles muß auch noch bezeichnet werden der Reichthum an Sprichwörtern und sprichwörtlichen Wendungen, in denen die

---

70) Als Juden werden die Ritter schon durch ihre Namen, Salmon, Samson, Boas von Thamar, Sadoch, gekennzeichnet.

) Pilatus kann nicht lesen. Das Lesen war damals ja noch eine Kunst, die wenige und eher noch Frauen als Männer verstanden.

72) Im Innsbr. Spiel schickt er sie nach Neapel und Avignon.

73) Vgl. z. B. V. 2911. 4480. (Ausg. von Hoffmann v. F.)

eigenthümlich deutsche, resp. niederdeutsche Denk- und Anschauungsweise sich ausdrückt, so daß eine Zusammenstellung des hieher gehörigen die obigen Bemerkungen über die Uebertragung deutscher Sitte auf die Fremde zu ergänzen geeignet ist.

Sprichwörter.

V. 150. **woldat de enwart ne vorloren.,**
Wohlthun trägt Zinsen.

628. **du bust jo de leste:**
du most blyven by deme neste.

Der letzte muß die Zeche bezahlen. „Im Froschm. 11,7 wird erzählt: **Darin hat sie** (Frau Sperling) **fünf kinder leben, must einen fürs mietlon hingeben, dass unser überblieben vier.**" E.

653. **ik hebbe jo dicke hort unt is ok recht,**
dat de elrene here bedwinget den ekenen knecht,
vgl. unten zu diesem V.

655. **desse schar was mit unrechte wunnen,**
also is se uns wedder untrunnen,
Böser Gewinn fährt bald hin.
Unrecht gut gedeihet nicht.
Wie gewonnen, so zeronnen.

791. **ik hebbe jo doch an deme boke lesen,**
en man schal nenes dinges to wis syn.

905. **wat schen schal mot by node schen**
Muß es sein, so schick dich drein.

1631. **achterna dat is dunne ber.**

1683. **achterna dat is wive ruwe.**
Nachrath, Narrenrath.
Nachreue, Weiberreue.

1634. **de sik vor bedenket de is kluk,**
so schit he na nicht in de bruk.
Vorbedacht hat Rath gebracht.
Vorgethan und nachbedacht hat manchen in groß Leid gebracht.

1805. **dat beste schap schit jo in den stal.**

1895. **me schal doch horen, wen de olden hunde bleken.**
Wenn ein alter Hund bellt, soll man hinausschauen.

1991. **nen minsche kan vullenkamen wesen.**

1992. **ok sach ik newerlde enen,**
de de allen luden konde to danke denen.
Allen kann mans nicht recht machen.

Die etwa entsprechenden nhd. Sprichwörter sind nach Simrocks Sammlung angeführt.

Verwünschungen, Flüche, Schwüre, Betheuerungen, Spottreden, Drohungen.

V. 107. **Steit he up, er id daget,**
ik geve ju myne mome (Mutter) **for ene maget.**

134. **kumt hir jemant here varen,**
deme wil ik also moten,
he mochte sik lever des kinkhostes boten.
(Der sollte wünschen lieber den Keichhusten zu haben).

172. **trot, dat myner ieman beide!**
ik wolde em dat bein beschelen,
he scholde en jar an der hassen quelen.
190. **ik wil ene drengen up de want,**
dat em alle syne ribben scholen knaken.
224. **so helpe my des keisers vrowe,**
ik mut den ogen voder geven.

(So wahr mir des Kaisers Frau helfe, gemeint ist eigentlich himelvrowe des Himmels Herrin d. h. Maria. Müller Z. unter vrô III. S. 424,40.)

413. Satan schwört: **by myner krummen nesen;**
434. **Tojodute, Satan!** ruft Luc. Dieß rochte kommt außerdem noch vor 550. 1690.
435. **so bede ik (Lucifer) dy by den hemmelschen knechten.**
634. **by mynen waren** schwört Satan und Lucif. 1346. 1606. 1668. 1729. 1916. 1968.
647. **gy stan also en vordorven gok,**
me mach ju by den voten hengen in den rok;
gy mogen wol gan mit den bescharenen schapen
unt leren van nyes melk lapen.

Zur zweiten Zeile vgl. Hor. Belg. 6,6,390.
ic hinghen mi liever in den rooc
in ons roocgat in ene mande.

655. **wafen! nu unt jummer mere.**

Dieß rochte begegnet außerdem 764. Wafen, wafen! (ruft der Wächter.) 1930. o we, wafen my vil armen!

820. **wane! gy groten recken!** sagt Caiphas spöttlich zu den Rittern.
825. **man scholde ju dat nest rosten!**
843. **wane! gy rechten welpe!** Caiph. zu den Rittern.
865. **ik wil en de breve rechte lesen.** ebenso 903. vgl. 1275. 1644. **sint my de breve rechte komen.** Aehnlich 1863. **ik wil dy den creden noch wol anders lesen** wie wir sagen „die Leviten, den Text lesen."
901. **so wert ju ok wat van der pasche-brade.**
947. **me scholde ju maken en vinger hat!**
949. **me scholde ju mit kenape laven!**
957. **twar, gy verdenet alle nicht en hellinc-brot!**
958. **gy syt helde, dar me schal vlen:**
sittet nedder, lat ju den dumen ten!
1117. **so mote dy de bodel slan!**
ähnlich 1667. **dat dy de bodel an den galgen te!**
1845. **so mote dy de bodel bewaren!**
1119. **lovestu, wer ik wendesch sy?**
wendesch syn heißen war ohne Zweifel im 15. Jh. in Wismar eine schelte.
1151. **en horensone sy de leste.**
(Schelm und Dieb der letzte.)

1275. me scholde ju hengen also deve!
1488. wane, so motestu werden schant!
1610. wane, dat dy lede sche, ebenso 1666.
1738. ik love, summe den guden got.
1887. unt (wy) wolden dy den pels toriten.
1838. ik wolde dy de hure begeten:
du scholdest nicht mer don ungeheten.
1842. so motestu nummer leven!

Von den formelhaften Wendungen nur beispielsweise einiges.

Von Grußformeln kommt vor:

804. Gnade, here bischop, ebenso 906. gnade, here konink.
der gewöhnliche Gruß Niederer gegen Höhere.
896. got grote ju alle vere.
992. segget em darmede
unsen denst unt steden vrede. vgl. 1010.
995. der Joden bischop but dy denst unt ere.
1320. weset hart unde wis.
1005. Pilatus here, wes fro! dem griechischen χαῖρε entsprechend.

sonstige Formen des Verkehrs:

1014. dat du desse riddere vyre
willest nemen schyre
wedder to dynen hulden.
1571. mochte it an dynen hulden syn.
1684. myn orlof scholtu hebben genamen.
1829. ik geve dy orlof.

Doch zum Schluß. Alles zusammengefaßt und erwogen ergiebt sich das Resultat, daß das Red. Spiel durch keinen wesentlichen Zug sich von den üblichen volksthümlichen deutschen Osterspielen unterscheidet, keine originelle Dichtung ist, sondern nur eine besondere Phase innerhalb der Entwicklung der volksmäßigen Osterspiele, eine Bearbeitung eines älteren Osterspieles. Dieß Resultat stimmt wol zusammen mit allem was wir sonst von der niederdeutschen Literatur des Mittelalters wissen. So lange also nicht das „Autographon" der Handschrift aufgefunden ist, wird der Herausgeber sich streng an den überlieferten Text der Hs. halten müssen, nur offenbare Schreibfehler corrigirend, die Ortographie der Deutlichkeit wegen regulirend, richtig interpungirend und endlich möglichst gut interpretirend.

Der oben versprochene kritisch-exegetische Anhang zu dieser Abhandlung konnte wegen Mangels an Raum nicht mitgedruckt werden.

YE 00299

RETURN TO → CIRCULATION DEPARTMENT
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 HOME USE	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
RENEWALS AND RECHARGES MAY BE MADE 4 DAYS PRIOR TO DUE DATE.
LOAN PERIODS ARE 1-MONTH, 3-MONTHS, AND 1-YEAR.
RENEWALS: CALL (415) 642-3405

DUE AS STAMPED BELOW

AUTO. DISC.		
JUL 27 1990		
JL 07 1992		
AUTO DISC CIRC	JUL 09 '92	

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 1/83 BERKELEY, CA 94720

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C003323684